OCTAVIAN SOVIANY

Cinci decenii de experimentalism
Compendiu de poezie românească actuală

Volumul I
Lirica ultimelor decenii de comunism

UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 428.415

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală
Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism de Octavian Soviany
seria Critică literară | colecția Eseu

© 2011 casa de pariuri literare
www.cdpl.ro | editura@cdpl.ro
tel.: 021.2607596; 0741.587259; 0726.407349

editor: Cristian Cosma (un cristian)
producție: Victor Jalbă-Șoimaru
redactor: Silvia Dumitrache

Cartea a apărut cu sprijinul
Administrației Fondului Cultural Național

© Shutterstock Images LLC pentru fotografia de pe copertă
typefaces Warnock Pro & Adobe Text Pro, designer Robert Slimbach,
Adobe Systems Incorporated
tipărit la Mega Print, Cluj-Napoca

0 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Soviany, Octavian
Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească contemporană / Ioan-Octavian Soviany. – București:
Casa de pariuri literare, 2011
2 vol.
ISBN: 978-606-8342-21-4
vol. I: *Lirica ultimelor decenii de comunism* – ISBN: 978-606-8342-22-1

821.135.1.09-1

19 SEP. 2013

665 064

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism

665 067

1009467
BCU IASI

ALE . casa de pariuri literare

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Octavian Soviany (născut la 23 aprilie 1954 în Brașov) a absolvit Facultatea de Filologie din Cluj și a făcut parte din redacția revistei *Echinox*. Debutează în 1983 la Editura Dacia cu volumul de versuri *Ucenicia bătrânului alchimist*.

A colaborat de-a lungul anilor la principalele reviste din România cu poezie, proză și critică literară. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România din 1995.

Printre volumele sale de versuri se numără: *Cartea lui Benedict* (Editura Vinea, 2002), *Alte poeme de modă veche* (Editura Pontica, 2004), *Scrisori din arcadia* (Editura Paralela 45, 2005), *Dilecta* (Editura Cartea Românească, 2006) și *Marii oameni ai revoluțiilor* (ediție samizdat, seria *no name*, 2009).

A mai publicat romanul *Textele de la Monte Negro* (Editura Pontica, 2003), teatru (*Cinci poeme dramatice*, Editura Palimpsest, 2005) și critică (*Textualism, postmodernism, apocaliptic*, vol. I, 2000, vol. II, 2001, Editura Pontica; *Apocaliptica textului*, Editura Palimpsest, 2008).

A obținut trei premii ale Asociației Scriitorilor din București pentru poezie și critică (1994, 2001, 2008). A fost tradus în franceză, spaniolă, engleză, germană, maghiară, polonă, italiană, slovenă.

În 2010 îi apare *Viața lui Kostas Venetis* (Editura Cartea Românească), roman nominalizat la Cartea Anului a *Românieiliterare*.

Blog: octaviansoviany.wordpress.com

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În memoria lui Marin Mincu

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Argument

Lucrarea de față pornește de la ideea că poezia românească a ultimelor cinci decenii se plasează sub semnul experimentalismului, care constituie, așa cum arăta cândva Marin Mincu, „stilul culturii actuale". În acest sens, ea se situează în continuitatea eseurilor noastre mai vechi (mai cu seamă *Apocaliptica textului*), în care încercam să subliniem solidaritatea literaturii experimentaliste, întemeiate pe un „extaz al schimbării", cu un model existențial nihilocentric – modelul apocaliptic. O asemenea viziune ne-a obligat ca, depășind granițele unei abordări strict literare, să ne oprim asupra unor aspecte de ordin socio-cultural, luându-ne ca repere în această privință elaborările unor autori ca Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gianni Vattimo, Zygmunt Baumann sau Gilles Lipovetsky – cunoscuți în general pentru atitudinea lor critică față de societatea contemporană. De aici poate și o anumită „ideologizare" a discursului nostru (cu anumite inflexiuni ce aparțin „stângii" necomuniste actuale), pe care ne-o asumăm, de altfel, în perfectă cunoștință de cauză.

Importanța pe care o acordăm și în această carte unei abordări „textualiste" a literaturii (folosindu-ne în continuare de modelul analizelor lui Marin Mincu) este legată de convingerea că civilizația actuală este, în ultimă instanță, (și) una a „textului" (în accepțiunea pe care i-au dat-o acestei noțiuni teoreticienii de la *Tel Quel*) a cărui elaborare constituie, în zilele noastre, modelul tuturor acțiunilor omenești esențiale.

Și ar mai trebui spus, cu toată onestitatea, că demersul interpretativ pe care îl propunem în paginile acestei cărți nu-i aparține unui critic „profesionist", ci mai degrabă unui simplu autor și consumator de literatură, conștient de faptul că, uneori, încercând să facă, mai mult sau mai puțin inspirat critică, face, de fapt, „poezie" și că, vorbind despre cărțile altora, vorbește, de fapt, despre propriile sale obsesii.

Dar, până la urmă, orice demers hermeneutic se întemeiază pe empatie (sau pe lipsa acesteia), iar interpretarea rămâne o formă de *amor intellectualis*.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În jurul noțiunii de experimentalism

Despre experimentalism au vorbit încă din anii '60 teoreticienii faimosului Gruppo 63, printre care Angelo Guglielmi (ale cărui puncte de vedere vor constitui punctul de pornirile al abordărilor din context românesc ale lui Marin Mincu) identificându-l cu o mișcare de neoavangardă care și-a modificat radical însă atitudinea față de tradiția artistică, trecând de la contestația zgomotoasă (specifică avangardei istorice) la interogarea fertilă a acesteia. Ulterior, după 1980, este elaborată noțiunea (oarecum sinonimă) de transavangardă, desemnând (Achille Bonito Oliva) „teritoriul unde operează arta ultimei generații" și unde „limbajul e considerat un instrument al schimbării, al trecerii de la o operă la alta și de la un stil la altul"[1]. Arta devine, în felul acesta, esențialmente un act de limbaj, intrând în categoria „jocurilor lingvistice", idee prezentă, de altfel, și în teoretizările *Novissimilor*, care pledau – prin vocea lui Alfredo Giuliani – pentru coborârea actului poetic în imanență, pentru deplasarea accentului de la operă la actul producerii ei, astfel încât „modul de a face poezia să coincidă cu propriul ei conținut". Căci experimentalismul încearcă – așa cum arăta Angelo Guglielmi – să le confere cuvântului și limbajului o nouă funcție: „Limba – se poate citi în această ordine de idei în articolul *Avangardă și experimentalism* – ca reprezentare a realității este de acum un mecanism dereglat. Totuși, scopul scrisului rămâne recunoașterea realității. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit, până în prezent, raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se față de aceasta într-o poziție frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-și schimbe punctul de vedere, să se mute adică

1 *Apud* Dan Grigorescu, *Jocul cu oglinzile*, Editura Universal Dalsi, București, 2000, p. 334.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

în inima realității, transformându-se din oglindă reflectoare într-un minuțios înregistrator al proceselor, chiar și al celor mai iraționale, de formare a realului; sau, continuând să rămână în exteriorul realității, să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile, amplificându-se în forme halucinante, să se dezvăluie. Aceasta este operația esențială a noului experimentalism"[2]. Plasată astfel sub semnul multitudinii nesfârșite a „jocurilor lingvistice", arta experimentală e consubstanțială cu conștiința unui „cerc" nesfârșit, în interiorul căruia orice punct de pe circumferință poate fi învestit, la un moment dat, cu funcția unui virtual centru, ea apărând, prin urmare, ca „nomadă" și „tranzitorie". „Atenția artiștilor din transavangardă – scrie Dan Grigorescu – va deveni policentrică și se va dispersa pe un teritoriu imens; ei nu vor mai căuta, ca predecesorii lor, confruntări frontale, ci se vor angaja într-o mișcare laterală continuă, al cărei itinerar va traversa toate contradicțiile și toate locurile comune"[3]. Astfel, spre deosebire de „avangardele istorice", care „au îmbrățișat principiile dialecticii, privind arta ca pe o modalitate de a depăși și de a reconcilia contradicțiile și diferențele, transavangarda e un teritoriu nedefinit, unde artiștii se grupează nu pe temeiul unor tendințe comune sau al afinităților lingvistice, ci în numele unei atitudini care le accentuează propria centralitate și proclamă reabilitarea unei rațiuni interioare"[4]. Este de remarcat – dintr-o asemenea perspectivă – că locul „marii revolte", caracteristică avangardismului de la începutul secolului trecut, e luat acum de „micile insurgențe locale", de „micile centre", care și-au pierdut însă în bună parte spiritul contestatar, încercând mai degrabă să afirme o „rațiune interioară" care poate atinge subiectivismul exacerbat prezent în personismul lui Frank O' Hara. Este vorba însă despre o subiectivitate cu totul specială, care reprezintă, la rândul ei, „un fapt de limbaj", de vreme ce – așa cum arăta Achille Bonito Oliva – limbajul, chiar dacă „nu e niciodată măsura unei condiții total subiective", reprezintă instrumentul conștient și ironic al unei viziuni care conține bucuria propriei sale prezențe și motivele propriei persistențe"[5]. Atenuarea spiritului de insurgență este însă evidențiată cel mai pregnant de raporturile transavangardismului cu tradiția; el „redescoperă

2 Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, ELU, București, 1964.
3 Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 335.
4 *Idem.*
5 *Apud* Dan Grigorescu, *op. cit.*, pp. 335-336.

plăcerile atemporalității care constau – cel puțin în parte – în recuperarea limbajelor, a pozițiilor și a metodologiilor din perioadele anterioare"[6].

În context românesc, termenul de experimentalism este folosit pentru prima dată în legătură cu fenomenul poetic postbelic (chiar dacă noțiunea mai fusese vehiculată accidental) de Marin Mincu în studiul introductiv al antologiei *Avangarda literară românească* (1983) și, ulterior, într-un capitol din *Eseu despre textul poetic* (1986). Pornind de la teoretizările lui Angelo Guglielmi, criticul va face distincția între avangarda istorică, ce se particularizează prin furia ei demolatoare la adresa tradiției, și experimentalismul care e „stilul culturii actuale" și care interoghează, dimpotrivă, fertil această tradiție. În timp ce avangardismul are un statut mai ales ideologic, experimentalismul va avea mai cu seamă unul estetic, deși se situează în descendența celui dintâi, definindu-se esențialmente ca un fenomen de continuitate care valorifică experiențele artei de avangardă. Mai mult decât atât, „experimentalismul aprofundează experiența artistică în sine ca act de investigare angajată și dramatică a resorturilor intime ale procesului de creație, văzut ca un dat esențial și nu ca ceva exterior"[7]. În acest context, criticul va vorbi, acum, despre necesitatea unei întemeieri ontologice a creației artistice, iar ideea de experimentalism vine tocmai în direcția unei asemenea întemeieri, din moment ce arta experimentalistă implică interogarea permanentă a tradiției artistice, deplasarea accentului de la operă la actul producerii ei, în numele unui dinamism *sans rivage*. În acest sens, experimentalismul presupune abandonarea convențiilor și canoanelor acreditate de tradiția preavangardistă, explorarea unor zone și filoane virgine care vor fi transformate într-o „tradiție dinamică" permanent corelată cu un „dinamism critic". Acesta se definește ca un proces de autoreflectare a creației și a produsului artistic, în conformitate cu conștiința teoretică exacerbată a artistului experimentalist ce se manifestă, dintr-o asemenea perspectivă, ca o ipostază a spiritului socratic cu excesul său de inteligență disociativă, creatorul fiind dublat în permanență de teoretician. El a pătruns și în critica propriu-zisă și se poate vorbi despre un transfer permanent din domeniul creației în cel al receptării și invers, în sensul că artistul experimentalist este și autor de manifeste teoretice, în timp ce critica actuală valorifică, la rândul ei, explicit sau

6 *Ibid.*, p. 336.
7 Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 32.

implicit, axiomele avangardismului și experimentalismului. Spre deosebire de alți critici sau teoreticieni care s-au oprit asupra fenomenului de avangardă și care consideră că aceste mișcări au dispărut în momentul când au reușit să impună noul, Marin Mincu susține astfel ideea unei avangarde perpetue ce își supraviețuiește sub forma experimentalismului. Acesta, deși păstrează trăsăturile fundamentale ale oricărei avangarde, reprezintă o răsturnare mai profundă și mai de durată decât acestea, deoarece regândește unele categorii ce angajează înseși temeliile esteticului. Iar noutatea acestei avangarde continue, care este în fond experimentalismul, o constituie explorarea limitelor actului creator, ale limbajului și comunicării. „Niciodată – consideră Marin Mincu – convențiile (sociale, lingvistice, artistice) și natura însăși a esteticului nu au fost investigate până în acest moment ca niște limite absolute ale condiției umane și nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc"[8].

Despre experimentalism se va vorbi, ulterior, și în alte luări de cuvânt. Astfel, într-un articol din 1983, Mircea Scarlat arăta că una dintre caracteristicile promoției '80 este „ispita permanentă a experimentului artistic", care se manifestă mai cu seamă în poezie: „Poezia de astăzi este terenul celor mai curajoase și mai fecunde experimente artistice. Revoluționarea expresiei literare (nu doar a celei poetice) este mai generală, poezia dovedindu-se un gen literar pilot, oferind experimentalismului artistic un mediu prielnic"[9]. La rândul său, Gheorghe Crăciun arăta că „se poate, e obligatoriu să se vorbească despre dimensiunea experimentală a acestei literaturi" (cea a promoției '80, *n.n.*) și că această dimensiune reprezintă expresia unui „foarte acut aspect teoretic, părând să discrediteze prin seriozitatea asumării lui dispeceratul receptării critice"[10].

Dar, chiar dacă teoretizările lui Marin Mincu au ciudat de puține ecouri în epocă, noțiunea de experimentalism se va dovedi una „cu bătaie lungă". Astfel, într-o antologie intitulată *Experimentul literar românesc postbelic* (1998), Ion Bogdan Lefter (care este, alături de Monica Spiridon și Gheorghe Crăciun, unul dintre cei trei autori ai antologiei), fără a da o definiție clară a experimentalismului, considerat un fel de „novatorism răsturnat", face distincție între experimentul literar modernist și cel postmodernist. Vorbind apoi despre o avangardă perpetuă care ar ține de ultimele resurse experimentale ale

8 *Ibid*, p 34.

9 Mircea Scarlat, *Ispita permanentă a experimentalismului*, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Pitești, 1994, p. 113.

10 Gheorghe Crăciun, *O generație incomodă*, în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 13.

modernismului, criticul evidențiază că, dintre toate manifestările moderniste, avangarda s-a clasicizat cel mai greu, astfel încât, în perioada relativului dezgheț cultural și ideologic din deceniul al șaptelea, recuperarea suprarealismului și a celorlalte curente avangardiste nu a fost permisă decât după ce tânăra generație a anilor '60 fusese cucerită de noul conformism al inconsistenței metaforice. Cea mai mare parte a textului fiind apoi o încercare de clasificare a diverselor manifestări de factură experimentalistă, aparținând modernismului (suprarealismul lui Gellu Naum, neoavangardismul „negru" al lui A.E. Baconsky, extremismul livresc practicat de Romulus Vulpescu, I. Negoițescu, Ștefan Aug. Doinaș sau prima promoție echinoxistă, experimentalismul morfologic, fonetic și silabic al lui Șerban Foarță, proustianismele, joyceanismele) sau postmodernismului (onirismul, prozaismul biografist al lui Mircea Ivănescu, poezia senzuală cu obiecte animate a lui Emil Brumaru, proza supraetajată, umorismul neocaragialian și neourmuzian). Nu lipsită de interes, această clasificare păcătuiește prin absența unui criteriu mai riguros, în timp ce experimentalismul, care era definit foarte precis în textele lui Marin Mincu, devine aici o noțiune incertă și alunecoasă.

Cu mai multă acribie în luarea sa de cuvânt, Gheorghe Crăciun schițează, în schimb, un istoric al ideii de experiment în literatura română postbelică, referindu-se la pagina din revista *Vatra* cu titlul *Literatură și experiment* (1978), apărută din inițiativa lui Dan Culcer. Abordările de aici (urmate apoi de articolul lui Vasile Andru, *Bețe în roate experimentalismului*, 1980), fără un suport teoretic riguros, fac și mai pregnantă importanța teoretizărilor lui Marin Mincu despre experimentalism, iar Gheorghe Crăciun o subliniază, evidențiind totodată că „punctul de vedere al criticului a rămas, ca de obicei, fără consecințe", deși „el s-a caracterizat printr-o pertinență pe care acum o putem vedea mai clar" (și – am adăuga noi – a fost adoptat tacit, de obicei fără ca numele autorului să fie pomenit, așa cum ar impune-o o etică scriitoricească elementară). Vorbind în continuare despre aspectul de experiment al literaturii practicate de o parte a promoției '80, Crăciun va reitera o idee din studiul introductiv al antologiei lui Marin Mincu: aceea că, pentru acești scriitori, avangardismul devine, pentru prima dată după război, o instanță de autoritate.

În sfârșit, al treilea dintre autorii antologiei menționate, Monica Spiridon, e preocupat de problema raportului dintre experimentalism și postmodernism, arătând că punctele de vedere enunțate în studiul introductiv al *Avangardei literare românești* deschid calea către o definire în bloc a postmodernismului

drept transavangardă sau experimentalism. Disociindu-se de această opinie, autoarea consideră că Marin Mincu „manevrează tactic" sensul conceptului de postmodernism, deoarece campania sa polemică vrea să impună pe piață o accepție particulară a postmodernismului, echivalat cu textualismul, astfel încât criticul utilizează concomitent noțiunea de experimentalism în două direcții opuse, una restrictivă, care îl face să coincidă cu textualismul din anii '80, cealaltă, din contra, extensivă, „ridicând experimentalismul la rangul de ductus intelectual și erijându-l în sinonim al postmodernismului". Ceea ce pare să înțeleagă foarte bine Monica Spiridon este faptul că experimentalismul, așa cum îl definește Marin Mincu, este o noțiune suficient de elastică și suficient de cuprinzătoare pentru a lua locul termenului de postmodernism, întrebuințat abuziv în eseistica, dar și în critica de întâmpinare a anilor '90. Ceea ce nu înțelege însă autoarea este un alt fapt: și anume acela că autorul *Eseului despre textualizare* nu face nicidecum să coincidă experimentalismul cu textualismul, ci dimpotrivă, îl subordonează pe acesta din urmă noțiunii mai cuprinzătoare de experimentalism, pe care o aplică la tot domeniul literaturii postbelice sau la cel al literaturii de după 1980, cel puțin, de vreme ce pentru Marin Mincu el reprezintă „stilul culturii actuale", ceea ce criticul n-a afirmat niciodată, și nici n-ar fi putut să o facă în legătură cu textualismul. Căci experimentalismul nu se poate identifica până la capăt cu nici una dintre formele lui particulare, iar nota lui esențială va fi, fără doar și poate, diversitatea. În cunoscuta sa prefață la antologia *I Novissimi*, Alfredo Giuliani arăta, de altfel, că experiențele grupului s-au caracterizat în primul rând prin varietate, fiecare autor căutând să-și cultive propria capacitate de contact cu „formele lingvistice ale realului" în numele unei „reînnoiri structurale" și al unui nou concept de real, lipsit însă de orice dimensiune coercitivă. În același spirit sunt și teoretizările lui Marin Mincu despre experimentalism care reprezintă înainte de toate un „stil", un „câmp axiologic" în interiorul căruia își au locul experiențele artistice cele mai diverse, în timp ce textualismul e doar o formă particulară de experimentalism, o metodă de creație printre multe altele, pe care, departe de a o absolutiza, criticul o privește cu o anumită suspiciune încă din anii '80, reproșându-i printre altele excesul de techné.

Categoriile ideologice ale experimentalismului

Mai eficient, poate, decât definițiile este, pentru circumscrierea riguroasă a noțiunii de experimentalism, un ansamblu minimal de categorii ideologice și estetice, despre care am vorbit mai pe larg în cartea noastră *Apocaliptica textului* și pe care îl vom prezenta rezumativ în paginile care urmează.

NIHILOCENTRISMUL

Dacă pentru Nikolai Berdiaev marea revoluție a Renașterii rezidă în înlocuirea unui model existențial teocentric (caracteristic Evului Mediu) printr-o paradigmă antropocentrică (specifică modernității), trecerea către postmodernitate e marcată, în schimb – am spune noi – prin instaurarea unui model nihilocentric, care nu se mai confundă însă, în totalitate, cu acel nihilism al tardomodernității despre care vorbea Vattimo, și pe care l-am numit apocaliptic. Căci el nu se mai identifică nici cu conștiința „căderii din", a rostogolirii din centru pe circumferință, așa cum socotea Nietzsche, nici cu ontologia apofatică a lui Heidegger, întemeiată pe ideea că doar experierea nimicului dezvăluie prețul ființării. Așadar, apocalipticul presupune nu o mișcare de ex-centrare, o traiectorie centrifugă, ci, dimpotrivă, un itinerar centripet care are drept țintă nimicul, transformat în obiectul unei noi „religiozități" thanatofile și thanatocratice. Ea corespunde, în linii esențiale, cu mitul paricidului, cu „ura de tată" și cu refuzul logocentrismului, iar adularea nimicului se corelează cu o entropizare a cuvântului, care devine instrumentul demonic al trecerii de la ființă la neant, al pulverizării și al atomizării realului.

Cultura apocalipticului ar fi așadar, într-o primă aproximare, cultura dorinței de moarte ; ea caracterizează o lume a cărei topografie a fost conturată de Jean Baudrillard și plasată sub semnul „transpoliticului". Transpoliticul se instaurează atunci când toate structurile devin obscene și transparente, se identifică cu modul de dispariție al acestor structuri, e marcat de „trecerea de la creștere la excrescență, de la finalitate la hipertelie, de la echilibrul organic la metastazele canceroase"[11]. Lumea transpoliticului se sustrage legilor dialecticii și saltului calitativ, e o lume a creșterilor strict cantitative (acea „domnie a cantității" despre care vorbea și René Guénon), a „extazului" definit de Baudrillard drept „o calitate a oricărui corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în forma

11 Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 32.

pură și vidă"[12]. Astfel încât principiul care funcționează aici este cel al „mai multului" : mai mult decât vizibilul – adică obscenul, mai mult decât violentul – adică teroarea, mai mult decât frumosul – așadar fascinantul, mai mult decât sexul – adică pornografia. Este vorba despre un univers al sistemelor saturate, al căror semn distinctiv îl reprezintă „obezitatea" ; ea se caracterizează nu printr-un exces de corporalitate, ci prin faptul că acest exces este perfect inutil, ea fiind așadar, nu o „creștere", ci o „excrescență" care face inteligibilă pasiunea necrofilă a apocalipticului, gustul său pentru cadaveric. În această ordine de idei, Baudrillard o asimilează structurilor „canceroase" și, citând eseul lui Franz von Baader *Despre conceptul de extaz ca metastază*, arată că metastaza reprezintă o „anticipare a morții, de dincolo de sfârșitul ei", așa cum se întâmplă și în cazul „obezului" care „încă din timpul vieții și-a înghițit propriul corp mort – ceea ce duce la prea mult corp și face, ca dintr-o dată, corpul să pară de prisos"[13], astfel încât lumea obezității stă sub semnul agonicului, e lumea „cancerului generalizat" care atacă lucrurile și semnele, sexul și sistemele informaționale. Iar – parcă pentru a nu mai exista nici un dubiu – autorul *Strategiilor fatale* sfârșește prin a pune semnul egalității între această creștere metastatică și pulsiunea de moarte: „Există poate în orice unitate organică pulsiunea de a se dezvolta prin pură contiguitate, o tendință spre monotonia lineară și celulară. Este ceea ce Freud numea pulsiunea morții, care nu este altceva decât excrescența nediferențiată a viului. Acest proces nu cunoaște nici crize, nici catastrofe: el este hipertelic, în sensul în care nu are alt scop decât creșterea, fără a ține seama de limite"[14].

Dacă obezitatea reprezintă forma excesivă a corporalității, excesul (perfect gratuit și acesta) de violență generează teroarea, produce captivul și teroristul. Terorismul se bazează pe ideea „monstruoasă" a unei responsabilități nelimitate și nedeterminate (toată lumea e responsabilă de tot și de toate în orice moment). Iar universul transpolitic este unul al terorii generalizate („suntem cu toții niște ostatici și suntem toți teroriști"), unde se practică o politică a șantajului, iar interdicția a fost înlocuită prin disuasiune. Dar „șantajul este mai rău decât interzicerea. Disuasiunea este mai rea decât sancțiunea. În disuasiune nu se mai spune «Nu vei mai face aceasta», ci «Dacă nu faci aceasta...», o amenințare lăsată în suspensie. În această suspensie stă

12 *Ibid.*, p. 13.
13 *Ibid.*, p. 38.
14 *Ibid.*, p. 37.

întreaga artă a șantajului și a manipulării – o suspensie care este propriu-zis cea a terorii (...) : cineva e suspendat deasupra unui schimb a cărui scadență îi scapă. E inutil să mai spun că noi trăim cu toții sub șantajul nuclear, care nu este propriu-zis un sistem de distrugere, ci unul de manipulare planetară"[15]. Această stare de suspensie e specifică ostaticului (iar *homo apocalipticus* este esențialmente ostatic) care „este suspendat de o scadență incalculabilă. Ceea ce îl așteaptă nu este nici destinul său și nici propria-i moarte, ci un hazard anonim care nu poate să-i pară decât de un arbitrar absolut. Nu mai există nici măcar pentru jocul vieții și al morții sale. Iată de ce el se situează dincolo de alienare, dincolo de termenii alienării și ai schimbului. El este într-o stare de excepție radicală, de exterminare virtuală"[16]. Este aceeași „exterminare virtuală" care marchează destinul omului actual și despre care au mai vorbit, de altfel, și Walter Benjamin (asimilând-o condiției „pietonului" din orașul modern) sau Emmanuel Levinas în considerațiile sale despre războiul potențial pe care se sprijină „pacea imperiilor". Și care evidențiază faptul că existența lui *homo apocalipticus* e marcată de angoasa unei primejdii pe cât de iminente pe atât de nedefinite, care-l transformă într-o făptură agonică, într-un cadavru potențial, fascinat de propria sa distrugere.

Atât obezitatea, cât și teroarea constituie forme de manifestare ale obscenului, care – din perspectiva lui Baudrillard – reprezintă marca definitorie a transpoliticului și se definește ca un exces de vizibilitate. Ea survine atunci când lucrurile își pierd vraja, misterul, puterea de a seduce, se reduc la ele însele, despărțindu-se de propria lor aparență, „când totul se sexualizează înainte de a dispărea", astfel că, în spațiul transpolitic, obscenitatea devine o boală a tuturor sistemelor. „Tot ceea ce se impune prin prezența lui (...) – scrie în această ordine de idei gânditorul francez –, tot ceea ce nu mai posedă secretul, nici ușurința absenței, tot ceea ce, ca și corpul în putrefacție, este destinat doar operației materiale a descompunerii sale, tot ceea ce, fără nici o iluzie posibilă, este hărăzit doar operației realului, tot ceea ce, fără mască, fără fond și fără obraz, este hărăzit operației pure a sexului sau a morții – toate acestea pot fi numite obscene sau pornografice"[17]. Astfel încât lumea obscenității nu e, în cele din urmă, decât lumea „dezvrăjită" despre care vorbea Max Weber, în care toate sistemele au dobândit aspectul formațiunilor

15 *Ibid.*, p. 49.
16 *Ibid.*, p. 41.
17 *Ibid.*, p. 64.

canceroase și care trăiește anxietatea apocalipsei. O apocalipsă despre care nu se știe dacă urmează să se producă sau s-a și produs deja, căci – scrie Jean Baudrillard – în fața lumii actuale se deschide o dublă probabilitate: fie „încă nu s-a întâmplat nimic, nefericirea noastră provine din faptul că încă nimic nu a început cu adevărat (eliberare, revoluție, progres...) – utopie finalistă", fie „s-a întâmplat deja totul. Ne situăm dincolo de sfârșit. Tot ceea ce era metaforă s-a materializat deja și s-a năruit în realitate. Destinul nostru ar fi acesta: sfârșitul sfârșitului. Noi existăm într-un univers transfinit"[18]. Iar din această incertitudine esențială decurge condiția tragică a lui *homo apocalipticus*: „Suspensul și ralantiul sunt forma noastră de tragic, de când accelerația a devenit condiția noastră banală".

Și totuși, orizontul apocalipticului este mai puțin malign decât pare la prima vedere. Plasat sub semnul totalei in-diferențe, a lipsei dramatice de opțiune, spiritul apocaliptic îngurgitează semnele și obiectele, le absoarbe și le asimilează, iar capacitatea sa de a asimila nu e egalată decât de voracitatea lui paroxistică. Și, ceea ce este cu adevărat esențial, el îngurgitează fără nici o selecție, astfel încât reelaborările sale cuprind, într-o totală devălmășie, „ura deviată" și fervorile metafizice, materialismul cel mai grosier și spiritualismul. De altfel, vorbind despre „semnele vremurilor", René Guénon sublinia faptul că timpul apocaliptic se particularizează prin domnia cantității (ceea ce duce la exacerbarea ideii de materialitate, căci doar materia este măsurabilă), ajungându-se, în felul acesta, la un materialism vulgar, care anulează orice tentativă de deschidere către spiritual, dar care coexistă, în mod cu totul paradoxal, cu pseudospiritualismul. Acest pseudospiritualism se manifestă ca un fenomen sincretic, mozaicând, pe linia capacității de asimilare a apocalipticului, aspectele diverselor credințe și gnoze. Lipsindu-i orientarea vectorială, el capătă fizionomia unei stranii religii fără fervoare (adică socratice) care operând în spiritul in-diferenței ca marcă a inteligenței disociative și al gustului pentru formele hibride se definește mai curând ca o antireligie. Cu toată încărcătura lui de demoniac, un asemenea sincretism are însă o dimensiune benignă de netăgăduit, rolul lui fiind acela de a pregăti (arată Guénon)o renaștere spirituală și de a face loc astfel „adevăratei religiozități".[19] El reprezintă „fața diurnă" a apocalipsei care e mereu sfârșit, dar

18 *Ibid.*, p. 78.

19 Cf. René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Editura Humanitas, București, 1995.

și început, căci, după ce și-a exercitat pasiunea nimicitoare asupra omului și a lumii (fie că e vorba despre universul lucrurilor sau despre acela al semnelor), apocalipticul devine acum fascinat de propria-i nimicire. În fond instaurarea în apocaliptic corespunde astfel poate cu acea im-punere (*Ge-Stell*) care – din perspectiva lui Heidegger – caracterizează lumea tehnicii moderne. Întrucât, dacă dintr-un punct de vedere, *Ge-Stell* corespunde cu punctul suprem de uitare metafizică a ființei (și se poate echivala cu „fața nocturnă" a apocalipticului), nu e mai puțin adevărat că, pe de altă parte, tocmai în societatea tehnicii și a manipulării totale – unde omul pune lucrurile ca pe obiecte ale manipulării sale, dar este, la rândul lui, solicitat la noi prestații, adică este manipulat de obiecte – devine posibilă șansa unei noi surveniri a ființei (ceea ce ar fi analog cu „fața diurnă" a apocalipsei. Căci – scrie Heidegger –, în *Ge-Stell*, „toată existența noastră se găsește pretutindeni provocată – când în joacă, când ca impuls, când ațâțător, când ca îndemn – ca să apuce, să planifice și să calculeze fiecare lucru"[20]. Comentând această afirmație a filosofului, Gianni Vattimo o corelează surprinzător cu starea de *shock* despre care vorbea Walter Benjamin încercând să definească efectul cinematografului, implicând prestații optice asemănătoare cu reacțiile unui pieton ce se mișcă prin traficul dintr-o metropolă modernă. „Cinematograful – scrie în această ordine de idei Benjamin – este forma de artă ce corespunde pericolului tot mai mare de a-ți pierde viața, pericol de care contemporanii sunt constrânși să țină cont"[21]. Prin urmare – conchide teoreticianul „gândirii slabe" –, provocarea sub care stă existența omului modern „e analogă condiției pietonului din metropola lui Benjamin, pentru care arta nu poate fi decât *shock*, depeizare continuă și, în fond, exercițiu de mortalitate. Acea *chance* de a depăși metafizica pe care o afirmă *Ge-Stell*-ul e legată de faptul că, în el, om și ființă își pierd determinările pe care metafizica li le-a atribuit, natura nu mai e doar locul legilor necesare ale științelor pozitive, în timp ce lumea umană – supusă și ea cu duritate tehnicilor de manipulare – nu mai e domeniul complementar și simetric opus al libertății, câmp al științelor spiritului. În această nouă amestecare a cărților, teatrul metafizicii cu rolurile sale definitive apune, și de aceea se poate ivi șansa unei noi surveniri a ființei"[22]. Acest optimism ontologic – în consonanță cu capacitatea apocalipticului de

20 *Apud* Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanța, 1995, p. 65.
21 *Apud* Vattimo, *op. cit.* p. 63.
22 *Ibid.*, p. 65.

a-și converti toxinele demoniace într-o paradoxală față diurnă – redimensionează raportul dintre om și obiect sau semn. Tendința subiectului uman de a se lăsa substituit de propriile sale manopere ni se înfățișează, dintr-un asemenea unghi, nu doar ca efectul unui joc sinucigaș în care omul se implică în calitate de pacient al acțiunii nimicitoare exercitate de lucruri și semne, ci ea va fi permanent dublată (de vreme ce pulsiunea de moarte este concomitent agresivă și autoagresivă) de o violentare a lucrurilor, de o luare-în-stăpânire (manipulare) a acestora, ajungându-se la un lanț de provocări și interacțiuni reciproce, astfel încât, cultură a dorinței de moarte, apocalipticul se dovedește în aceeași măsură cultură a *Ge-Stell*-ului.

GÂNDIREA SLABĂ. ONTOLOGIA MORTALITĂȚII

Un fundament ideologic esențial al experimentalismului l-ar putea constitui, firește, teoretizările despre „gândirea slabă" ale lui Gianni Vattimo. În cogitația actuală – subliniază filosoful italian –, nu se mai dă „o întemeiere unică, ultimă, normativă", astfel încât putem asista, în paralel, la o criză a „fundamentelor", a tuturor tentativelor de „reductio ad unum", ca și a noțiunii de adevăr. Ceea ce face ca locul unei rațiuni „globale" să fie luat de niște „rațiuni noi" și „mai puțin pretențioase" (așa cum în viziunea lui Lyotard marile narațiuni de legitimare au fost substituite de „micile povestiri") circumscrise conceptului de „gândire slabă". Această gândire își propune să ia în serios „descoperirea nitzscheană (și poate și marxistă), a nexului dintre evidența metafizică (și deci obligativitatea temeiului) și raporturile de dominare", fără a înclina însă imediat spre o filosofie „a demascării și demistificării", ci „îndreptând o privire mai amicală, deoarece e mai destinsă și mai puțin neliniștită metafizic, spre lumea aparențelor, a procedeelor discursive și a formelor simbolice, văzându-le ca pe locul unei posibile experiențe a ființei"[23]. Nu e vorba însă (ca la Gilles Deleuze) despre o „apologie a simulacrelor", ci despre o gândire „capabilă să se articuleze (deci să raționeze) într-o lumină pe jumătate scăzută (potrivit unuia dintre sensurile cele mai verosimile ale *Lichtung*-ului heideggerian)", despre o gândire care va înțelege totodată identificarea dintre ființă și limbaj „nu ca pe un mod de a regăsi ființa originară, adevărată, pe care metafizica a uitat-o prin consecințele ei scientiste și tehnologice; ci ca pe o cale pentru a întâlni din nou ființa ca

23 Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Gândirea slabă*, Editura Pontica, Constanța, 1998, p. 7.

urmă, amintire, o ființă consumată și slăbită (și tocmai prin aceasta demnă de atenție)"[24]. Imperativul major al gândirii slabe fiind acela că „raționalitatea trebuie, în propriu-i cadru, să se depotențeze, să cedeze teren, să nu se teamă a da înapoi către acea presupusă zonă de umbră, să nu rămână paralizată de pierderea reperului luminos, unic și stabil, cartezian"[25]. Eliberată astfel de conceptele forte ale metafizicii tradiționale, *il pensiero debole* nu este decât gândirea pătrunsă de conștiința propriei sale slăbiciuni. Comentând dintr-o asemenea perspectivă noțiunea heideggeriană de *Verwindung* („a-și reveni din", „a reveni la", „a se repune pe cale" în sensul de „a se remite"), Vattimo subliniază că „lucrarea lui Heidegger de după cotitura din anii '30 e un colosal efort de regândire, de rememorare și de declinare a tradiției metafizice. Deoarece nu dispunem de un acces precategorial sau transcendental la ființă, care să dezmintă și să știrbească autoritatea categoriilor obiectivante ale metafizicii, nu putem face altceva decât să luăm aceste categorii drept «bune», măcar în sensul că nu le avem decât pe ele; dar aceasta fără nici o nostalgie pentru alte categorii care ar putea fi mai adecvate și mai adaptate ființei așa cum este (deoarece ființa nu este deloc). *Verwindung*-ul consistă însă în a le lua acestor categorii exact ce le constituie ca metafizice, pretenția de a accede la un *ontos on*. Odată luată această pretenție, ele «valorează» acum doar ca monumente, ca moștenire căreia i se aduce acea *pietas* ce se cuvine urmelor a ceva ce a viețuit"[26]. Se ajunge astfel la noțiunea de *pietas*, esențială în gândirea lui Vattimo. „*Pietas* – scrie gânditorul italian – e un termen care evocă înainte de toate mortalitatea, finitudinea și caducitatea"[27] și el e consubstanțial cu proiectul unei „ontologii slabe", din a cărei perspectivă „transcendentalul, cel care face posibilă orice experiență din lume este caducitatea; ființa nu este, ci vine-către (...) în virtutea unei aperturi care e constituită ca atare – ca în analiza existențială din *Sein und Zeit* – de către anticiparea decisivă a morții. Întâmplarea – *Er-eignis*-ul în multiplele sensuri pe care Heidegger le atribuie acestui termen – este cea care lasă să subziste trăsăturile metafizice ale ființei pervertindu-le cu ajutorul explicitării constitutivei lor caducități și mortalități. A aminti ființa vrea să spună a aminti această caducitate; gândirea adevărului nu e gândirea care întemeiază, așa

24 *Idem.*
25 *Ibid.*, p. 8.
26 *Ibid.*, p. 19.
27 *Idem.*

cum credea metafizica (...), ci aceea care oferind în prezență caducitatea și mortalitatea tocmai ca ceea ce face ființa, săvârșește o exfundare"[28].

O asemenea ontologie a declinului exprimă, fără doar și poate, pasiunea nihilofilă a apocalipticului. De altfel, Vattimo pune accentul asupra thanatofiliei ce particularizează spiritul culturii actuale, ajungând la o viziune nihilocentrică întemeiată de ideea exfundării, a des-temeierii, care transformă mișcarea centrifugă implicată în conștiința absenței centrului și a căderii pe cerc, într-o mișcare centripetă, având ca destinație nihilul, thanatosul, transformat în obiectul unei adulații pline de melancolie, al unei noi „pietăți". Prin urmare, în timp ce metafizica tradițională se constituie în jurul noțiunilor de „temei" și „întemeiere", „gândirea slabă" constituie o gândire care „exfundează", subliniind caducitatea oricărui temei. Ea acționează astfel nu prin discreditarea ideii de centru, ci prin transformarea nimicului într-un centru care orientează vectorial orice demers metafizic, infuzând toate actele omenești cu un acut sentiment al mortalității, cultura afirmându-și acum demnitatea doar în măsura în care e una „zum Tode". Thanatofilia unei asemenea gândiri e evidențiată, de altfel, și de asumarea unei alte „slăbiciune": lipsa unui autentic proiect propriu, ea nefiind altceva decât „pura reparcurgere parazitară a ceea ce a fost deja gândit, cu o intenție substanțial edificatoare și estetică: acea retrăire a trecutului ca trecut, exclusiv cu scopul de a ne bucura de el printr-un soi de degustare de anticărie"[29], pe linia unui estetism necrofil, care își găsește voluptatea supremă în contemplarea ruinelor și a necropolelor culturii, ca și a unei pasiuni pentru cadaveric. De aceea gândirea slabă devine, în cele din urmă, „invocare a fantomelor", o deshumare – mereu incompletă și problematică – a „marilor umbre" prin actul interpretării – adică hermeneutică. Iar ideea că (de la Heidegger încoace) filosofia și hermeneutica au devenit sinonime îl determină pe Vattimo să ajungă la noțiunea „jocurilor de limbaj" pe care însă – spre deosebire de Lyotard, dar perfect în spiritul unei ontologii a mortalității – le relaționează cu noțiunea de *pietas*. „Regulile jocurilor lingvistice – scrie în această ordine de idei teoreticianul lui *il pensiero debole* – nu se impun nici în numele vreunei funcționalități demonstrate a acestora (...), nici în numele unei fondabilități a lor în vreo meta-regulă de tip transcendental, cum ar fi «funcționarea normală a rațiunii», ci numai în numele acelui ireductibil sentiment de respect

28 *Ibid.*, p. 20.
29 *Idem.*

pentru monumente, care ne vorbesc în același timp de caducitate și de durată în trans-misiune"[30]. În felul acesta, Vattimo va ajunge la formula „adevărului slab" (posibil ca model retoric sau chiar hermeneutic) consubstanțial „pietății", căci „în concepția retorică a adevărului ființa experiază capătul amurgului ei (potrivit viziunii heideggeriene a Occidentului ca pământ al amurgului ființei), își trăiește până la capăt slăbiciunea ei"[31]. Iar o gândire „în termeni slabi" nu numai că „nu-și mai poate revendica poziția de suveranitate pe care metafizica i-a atribuit-o", ci, extrăgându-și substanța din conștiința mortalității, se va identifica finalmente cu spiritul thanatofil și thanatocratic al apocalipticului.

TEROAREA SOMATICULUI

Trecerea de la paradigma antropocentrică la nihilocentrismul lumii actuale s-a făcut în mod progresiv, printr-o deconstrucție graduală a ideii de om și umanitate, presupunând substituția omului tradițional, în care se manifestă dihotomia dintre spiritualitate și corporalitate, prin omul corporal, definit strict de funcțiile lui biologice. Iar faptul acesta începe să se producă pe măsură ce vechiul drept la moarte (care se exercita ori de câte ori suveranul se simțea amenințat în chiar existența sa) este înlocuit, odată cu ascensiunea politică a burgheziei (așa cum arăta Michel Foucault) prin dreptul la viață. „În mod concret – scrie filosoful francez – această putere asupra vieții s-a dezvoltat începând din secolul al XVII-lea în două forme principale – ele nu sunt antitetice, constituind mai curând doi poli de dezvoltare legați printr-un întreg mănunchi intermediar de relații. Unul din poli – primul se pare, care s-a format – a fost centrat pe trup considerat ca mașină: dresarea acestuia, potențializarea aptitudinilor sale, extorcarea forțelor sale, creșterea în paralel a utilității și docilității sale, integrarea lui în sisteme de control eficace și economice, toate acestea au fost asigurate prin proceduri de putere care caracterizează disciplinele: se constituie o anatomo-politică a corpului uman. Al doilea pol, constituit ceva mai târziu, pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, este centrat pe trupul-specie, pe trupul străbătut de mecanica viului și slujind drept suport proceselor biologice: proliferarea, nașterile și mortalitatea, nivelul de sănătate, durata vieții, longevitatea cu toate condițiile ce pot să o facă să varieze; luarea lor în seamă are loc în

30 *Ibid.*, p. 22.
31 *Ibid.*, p. 23.

cadrul unei întregi serii de intervenții și de controale regulatoare: o bio-politică a populației"[32]. O consecință a instaurării acestei „puteri de viață" este proliferarea discursurilor despre sexualitate ce se manifestă începând din epoca clasică, acum făcându-se pasul de trecere de la „realitatea simbolică a sângelui" la „analitica sexualității". „Sângele – scrie Foucault – a rămas o vreme îndelungată un element important în mecanismele puterii, în manifestările și ritualurile sale. Pentru o societate în care sunt preponderente sistemele de alianță, forma politică a suveranității, diferențierea pe ordine și în caste, valoarea stirpei, pentru o societate în care foametea, epidemiile, violențele fac moartea iminentă, sângele constituia una din valorile fundamentale"[33]. Destrămarea Vechiului Regim și ascensiunea burgheziei determină însă substituirea sângelui prin sexualitate; acum, „mecanismele puterii se adresează trupului, vieții, tuturor celor ce o fac să prolifereze și îi consolidează specia, vigoarea, putința de a domina ori aptitudinea de a fi utilizată. Sănătate, progenitură, rasă, viitor al speciei, vitalitate a corpului social – puterea vorbește despre sexualitate adresându-se sexualității"[34]. Această apariție a sexului în discursul puterii este însă o mișcare cu bătaie lungă, ce se desfășoară în paralel cu proliferarea unei gândiri materialiste care denunță sufletul ca pe o simplă funcție a substanței organice, astfel încât, în mod progresiv, sexul va lua nu doar locul sângelui, dar și (mai ales odată cu apariția psihanalizei) locul sufletului, devenind treptat „principalul producător de sens". Astfel încât – constată Michel Foucault – „noi am ajuns să cerem cheia inteligibilității noastre de la ceea ce a fost considerat, vreme de atâtea secole, drept o nebunie, să revendicăm plenitudinea noastră de la ceea ce a fost atâta vreme stigmat și rană; să percepem identitatea noastră în ceea ce trecea drept o obscură presiune fără nume. De aici importanța pe care noi i-o acordăm, teama reverențioasă cu care îl înconjurăm, grija ce o acordăm cunoașterii sale. De aici faptul că el a devenit, de-a lungul secolelor, mai important decât viața noastră (...) pactul faustian prin care dispozitivul de sexualitate a înscris în noi ispita este de acum aceasta: să ne dăm viața noastră întreagă în schimbul sexului, în schimbul adevărului și al suveranității sexului"[35].

Așadar, civilizația apocalipticului este una a corpului și a sexului, în care existența individului este centrată pe ideea de sex, în consonanță perfectă cu

32 Michel Foucault, *Istoria sexualității*, Editura de Vest, Timișoara, 1995, pp. 103-104.
33 *Ibid.*, pp. 109-110.
34 *Ibid.*, p. 110.
35 *Ibid.*, pp. 115-116.

percepția nihilocentrică a lui *homo apocalipticus*, căci sexocentrismul este, în cele din urmă, un nihilocentrism. Întrucât – ne încredințează Foucault – sexul, în definitiv, nu există, el apărând doar ca un „punct ideal, devenit necesar datorită dispozitivului de sexualitate și funcționării sale. Nu trebuie să ne imaginăm o instanță autonomă a sexului care ar produce în mod secundar efecte multiforme ale sexualității pe toată suprafața sa de contact cu puterea. Sexul este, dimpotrivă, elementul cel mai speculativ, cel mai ideal, cel mai lăuntric totodată al unui dispozitiv de sexualitate pe care puterea îl organizează în cadrul încrustării sale în trupuri, în materialitatea lor, în forțele lor, în energiile și plăcerile lor"[36]. Prin urmare, el se înscrie în seria „simulacrelor" (un simulacru – ne spune Baudrillard – este „cette verité qui cache le fait il n'y en a aucune") produse în serie de cultura apocalipticului; „creând acest element imaginar care este «sexul», dispozitivul de sexualitate a stârnit unul din principiile sale de funcționare cele mai esențiale: dorința de sex, dorul de a-l avea, de-a ajunge la el, de a-l descoperi, de a-l elibera, de a-l articula în discurs, de a-l formula ca adevăr. El a întemeiat «sexul» însuși ca pe ceva dezirabil. Și tocmai această dezirabilitate a sexului înrădăcinează în fiecare din noi porunca de a-l cunoaște, de-a scoate la lumină legea și puterea; această dezirabilitate este cea care ne face să credem că noi afirmăm împotriva oricărei puteri drepturile sexului nostru, în vreme ce ea, de fapt, ne înlănțuie în dispozitivul de sexualitate care a făcut să urce din străfundul nostru un fel de miraj în care noi credem că recunoaștem neagra strălucire a sexului"[37].

Dar nu numai sexul, ci și corpul se fantomatizează între orizonturile apocalipticului. Căci aici el devine excesiv, adică obez, iar obezitatea – scria Baudrillard – „este un mod de dispariție a corpului. Regula secretă care delimitează sfera corpului a dispărut. Forma secretă a oglinzii prin care corpul se veghează pe sine însuși și imaginea sa este abolită, lăsând loc redundanței neînfrânate a unui organism viu. Nu mai există limită, nu mai există transcendență: e ca și cum corpul nu s-ar mai opune unei lumi exterioare, ci ar căuta să digere spațiul în propria lui aparență"[38]. Iar una dintre consecințele corpului în exces este castrarea simbolică, pierderea sexului, deoarece „obezul în redundanța sa, face ca sexul să apară ca fiind în plus (...) Transsexual în felul său nu visează el, oare, să depășească reproducerea sexuată și să o

36 *Ibid.*, p. 116.
37 *Ibid.*, p. 117.
38 Baudrillard, *Strategiile fatale*, ed.cit., p. 33.

regăsească pe cea a ființelor scizipare ?"[39]. Pe de altă parte, corpul obez și-a pierdut orice disponibilitate pentru jocul seducției; acesta presupune crearea iluziei, efectul „de scenă". „Este greu de spus ce anume constituie scena corpului. Cel puțin atât: este acolo unde el se joacă pe sine și, mai ales, unde se înșală pe sine, locul unde el evadează în elipsa formelor și a mișcării, în dans, unde el scapă de inerția sa, în gest, unde se dezlănțuie, în aura privirii, unde el se transformă în aluzie și absență – pe scurt, acolo unde el se oferă ca seducție. Absența tuturor acestora este ceea ce transformă obezul într-o masă obscenă"[40]. Făcându-l totodată disponibil în cea mai mare măsură pentru pornografie care constituie forma în exces a sexualității și e caracterizată tocmai prin absența oricărei „iluzii", printr-o stare absolută de transparență care face perceptibil până la suferință nihilul corpului și al sexului. Astfel încât patosul sexual poate fi urmat în lumea apocalipticului de o revitalizare a discursului amoros, „o reactivare a afectului prin plictiseală, prin saturație. Un efect de simulare amoroasă. Iubirea nebună, iubirea-pasiune sunt moarte pe de-a-ntregul în mișcarea lor eroică și sublimă. Ceea ce este astăzi în joc, este o cerere de iubire, de afect, de pasiune, într-o epocă în care nevoia de iubire se face crâncen simțită. E toată această generație care a trecut prin liberalizarea dorinței și a plăcerii, este această generație obosită de sex cea care reinventează iubirea ca supliment afectiv sau pasional"[41].

OMUL AMPUTAT. STAREA DE CVASI

În interiorul unei asemenea „civilizații a corpului", intelectul este mai cu seamă creator de tehnologie, iar *mundus*-ul apocaliptic este lumea „soluției tehnologice" care se prezintă (așa cum arăta Zygmunt Baumann) ca o „declarație de independență a mijloacelor față de scopuri"[42]. Acest spațiu reprezintă prin urmare (după cunoscuta formula a lui Max Weber) o „lume dezvrăjită", „fără un interes propriu, fără intenție, fără scop, fără destinație", în care, în paralel cu „eliberarea mijloacelor", asistăm la emanciparea semnificantului de semnificat, astfel încât lucrurile își pierd valoarea de întrebuințare, se funcționalizează (așa cum arăta Jean Baudrillard) devenind elementele unei ars combinatoria care funcționează după regula textului. Guvernată de principiul maximei eficiențe, lumea tehnologiei exercită

39 *Ibid.*, p. 37.
40 *Idem.*
41 *Ibid.*, p. 113.
42 Zygmunt Baumann, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 206.

asupra indivizilor umani un proces de „sistematizare, unificare și clarificare", în urma căruia aceștia sunt „disecați (...) în aspecte, factori, funcții, fiecare punând în mișcare o tehnică diferită, trebuind să fie «tratate» separat, în timp ce alte aspecte erau menținute in afara câmpului vizual, «puse între paranteze» pentru multă vreme"[43]. Astfel, simultan cu funcționalizarea lucrurilor se produce o funcționalizare a omului, convertit într-un manipulator de obiecte, în „omul ce aranjează", care nu e nici proprietar, nici utilizator, ci un „agent informator activ al ambianței". Acum lucrurile au devenit elementele unui cod, iar omul „poartă un discurs structural cu ele, într-o artă combinatorie nesfârșită". „Nu posedarea obiectelor – scria în această ordine de idei Baudrillard – sau bucuria de a le avea îl interesează, ci răspunderea pe care o are, în sensul posibilității permanente de a da răspunsuri. Întreaga lui practică e una de exterioritate. Locatarul modern nu consumă obiecte. (...) El le stăpânește, le ordonează, regăsindu-le în manipularea și în echilibrul tactic al sistemului"[44]. Funcționalizarea subiectului uman duce, astfel, la o „mutilare", la o dez-individualizare a acestuia, de vreme ce „singura totalitate pe care tehnologia o construiește, o reproduce și o face invulnerabilă în mod sistematic (arată Baumann) este totalitatea tehnologiei înseși, tehnologia ca sistem închis, ce nu tolerează nici un corp străin în interiorul său, devorând și asimilând cu zel tot ce-i iese în cale. Tehnologia reprezintă singurul individ adevărat"[45]. Omul funcționalizat nu va fi în acest context decât un „obiect tehnologic"; el a fost analizat, divizat in fragmente și apoi sintetizat în alte moduri (ca aranjamente sau ca alăturări de fragmente). Mai mult decât atât – scrie în continuare Zygmunt Baumann –, „divizarea și reasamblarea au loc continuu și de la sine, de vreme ce sinteza, care nu e altceva decât o altă aranjare a fragmentelor, poate fi doar o invitație constantă (...) la analize noi și perfecționate"[46].

Prin urmare, determinismul fragmentării și reasamblării apasă asupra lui *homo apocalipticus* cu forța unui destin. El este o ființă mozaicată, reasamblabilă la nesfârșit, omul-text, capabil să-și actualizeze, asemenea semnificantului textual, serii nesfârșite de virtualități, iar arta lui nu poate fi decât una experimentalistă, supusă ea însăși principiului dezmembrărilor și remozaicărilor succesive. Ea face din subiectul uman un simplu consumator de

43 *Ibid.*, p. 210.
44 Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj, 1996, p. 18.
45 Baumann, op. cit., p. 213.
46 *Idem.*

senzații, *flaneur*-ul, nomadul a cărui capacitate estetică, incluzând curiozitatea, nevoia de amuzament, dorința și abilitatea lui de a trece prin experiențe noi și plăcute (ne încredințează Baumann), îi conferă o libertate totală de organizare a spațiului. Dintr-o asemenea perspectivă, el este un „aranjator" care acționează în interiorul unui „spațiu estetic", spațiul citadin ce „transformă ochiul în principala deschidere către plăcerile oferite de spațiul aglomerat. Necunoscuții, cu felul lor de a fi, neștiut și imprevizibil, cu varietatea caleidoscopică a acțiunilor și înfățișărilor lor, cu capacitatea de a surprinde, constituie o sursa de plăceri pentru spectatori. Din punct de vedere estetic, spațiul citadin e scena unui spectacol în care valoarea distracției depășește oricare altă considerație[47]„.

Consumatorul de senzații poate fi substituit însă prin consumatorul de literatură, iar locul decorului citadin ca spațiu „estetic" (așadar ca sursă a distracției și a plăcerii) este luat de scriptoteca borgesiană, care va furniza, de data aceasta, materialul nesfârșitelor serii de permutații și combinări textuale. Făcându-se astfel trecerea spre lumea, infinit mai austeră, a „atelierului de scriitură", unde *homo apocalipticus* apare în ipostaza manipulantului, a operatorului de semne, care, ca și consumatorul de senzații, reprezintă o particularizare a omului „amputat" din era tehnologiei. „Gestica" acestuia, manifestându-se în procesul elaborării de scriitură, e una „de control", similară celei care apare în practica cu obiectele, unde – așa cum arăta Baudrillard – activitatea musculară este astăzi tot mai mult substituită printr-un „sistem de vigilență cerebro-senzorial". Această „gestică de control" este tocmai cea care face ca textul să funcționeze ca text, îl ostentează, ca producție și productivitate, în paralel cu ostentarea operatorului textual în ipostaza lui de manipulant al codului, al sistemului, care exercită asupra acestora un ansamblu de operații strict funcționalizate, având ca produs textul, în dinamica lui permanenta. Este vorba despre un complex de operații foarte abstracte, ce coexistă aici cu o abstractizare a omului, analogă celei care se produce în practica de zi cu zi cu obiectele „tehnice", unde (Baudrillard) „omul devine mai puțin coerent decât obiectele". Sau, din perspectiva care ne interesează, mai puțin coerent decât semnele, decât mecanismele produsului textual, care tinde să se organizeze independent de om, dobândind aspectul „inuman" al unui mecanism de mașinat sensuri, astfel încât raportul dintre subiectul uman și propriul său text devine similar cu raportul dintre om și

47 Baumann, op. cit., p. 184.

mașina. „Lewis Munford – se poate citi în *Sistemul obiectelor* – remarca deja (*Technique et civilisation*, p. 296) că «mașina duce la o eliminare a funcțiilor care se învecinează cu paralizia». Aceasta nu e o ipoteză mecanistă, ci o realitate trăită: comportamentul pe care-l impun obiectele tehnice e discontinuu, o succesiune de gesturi sărace, de gesturi-semne al căror ritm s-a șters. (...) Omul e expediat în incoerență de coerența proiecției sale structurale. În fața obiectului funcțional, omul devine disfuncțional, irațional și subiectiv: o formă goală, deschisă miturilor funcționale și proiectărilor fantasmatice legate de eficacitatea stupefiantă a lumii"[48].

Amputat astfel de tot mai multe dintre dimensiunile sale definitorii, *homo apocalipticus* va sfârși prin a fi amputat de propria lui identitate – o mutilare care survine odată cu „moartea lui Dumnezeu", moartea metafizicii, „ștergerea" ființei și instalarea într-un orizont al gândirii „slabe", unde toate conceptele forte au fost depotențate în virtutea unei „etici a slăbiciunii", solidare cu „ontologia declinului" despre care vorbea Vattimo. Omul însuși devine, într-un asemenea context, un „cvasi", un *ohne Eingenschaften*, care încearcă să-și depășească perpetua criză de identitate prin asumarea unor identități fragile, mereu remaniabile, de „om al posibilului", a cărui ipseitate se găsește într-o continuă și dramatică reelaborare. Iar rădăcinile acestei crize a sinelui sunt detectabile, neîndoielnic, în manifestările modernismului târziu, pe parcursul căruia se poate înregistra o bună parte din simptomatologia apocalipticului. Fenomenul nu e nicăieri nici atât de pregnant, nici asumat cu atât dramatism, precum un soi de fatalitate existențială – așa cum arată Jacques Le Rider – ca în interiorul așa-numitei modernități vieneze, tutelate de geniile lui Wittgenstein, Freud, Musil sau Klimt, de personalitățile pline de stranietate ale unui Weininger sau Otto Gross ori de tulburătoarea prezență feminină a lui Lou Andreas-Salomé. În opinia învățatului francez este posibil ca modernii vienezi să fi prefigurat unele din marile teme ale postmodernismului (*n.n.* – ale apocalipticului): triumful și criza individualismului, nostalgia miturilor susceptibile de a regenera societatea, reluarea discuțiilor cu privire la raționalitatea științifică și tehnică, interogația asupra statutului artei moderne, oscilând între elitism și democrație". Dar ceea ce definește în primul rând – din perspectiva lui Le Rider – fenomenul modernității vieneze este criza de identitate, dificultatea de a răspunde la angoasanta întrebare „Cine sunt eu?" într-un spațiu cultural unde – în conformitate cu gândirea

48 Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, ed.cit., p. 38.

lui Ernst Mach, filosoful „la modă" al epocii – eul nu mai reprezintă decât un complex de senzații, iar conștiința lumii ca vacuum coexistă cu cea a golului de identitate, întrucât „nici o clipă nu pot să mă sesizez în afara unei percepții". Și tocmai această absență, tot mai anxioasă, a identității duce la experimentarea unor identități virtuale, care se concretizează în mitul misticului, al geniului sau al lui Narcis, cu atâta insistență prezente la tinerii vienezi. Toate aceste tentative ancorând finalmente într-o identitate transindividuală, în spiritul acelei transcenderi a principiului de individuație în care Nietzsche descoperea „cheia de boltă" a dionisiacului. Și deosebit de semnificativ (dar și de paradoxal) este, într-o asemenea ordine de idei conceptul de „narcisism primar" elaborat de Lou Andreas-Salomé care vorbește despre „dubla direcție" a narcisismului, ce presupune nu doar fixarea libidoului asupra propriei noastre persoane, ci, simultan, „propria noastră înrădăcinare în starea originară în care rămânem încorporați,identificarea finală cu Totul, reunificarea cu totul ca țel pozitiv fundamental al libidoului". Dincolo însă de sentimentul acestui vacuum al eului criza dobândește accente particulare: sexualitatea, ea însăși, devine un fapt problematic, iar criza identității masculine coexistă (alt fenomen caracteristic al epocii) cu crizele identității evreiești, care au ca resort, ambele, teama de celălalt (evreul, femeia), ce periclitează integritatea eului, amenințând permanent o identitate și așa chinuitor de precară. Strânsa relație dintre criza virilități și cea a iudaității apare astfel la Otto Weininger, care subliniază că ura față de femeie nu este decât ura insuficient depășită a bărbatului împotriva propriei sale sexualități, în timp ce evreitatea pune sub semnul întrebării autenticitatea unei existențe eroice de sorginte wagneriană, astfel încât evreul și femeia sunt, în cele din urmă, două figuri ale aceleiași tentații: „a resemnării la exil, a înrădăcinării pe un pământ al disgrației, a pactizării cu o natură decăzută,a acomodării cu un destin minor". Detectabilă mereu ca *Selbthass*, criza identității oscilează astfel de la misoginismul paroxistic al lui Weininger la utopiile matrimoniale ale lui Otto Gross sau de la sionismul lui Theodor Hertzl la repudierea iudaității care poate dobândi (cum se întâmplă la Karl Kraus) accentele discursului antisemit. E vorba însă, de fiecare dată, de identități fragile, problematice, de acele „identități în mișcare" pe care Robert Musil le asocia cu o „fecunditate morală" ce ar consta în „a ști să schimbi, în a asculta de intuiții de ordin mistic, care fac ca ordinea să apară într-o nouă înfățișare, fără să te lași închis într-o ordine înțepenită". Adică e vorba despre starea de „cvasi", componentă fundamentală a lumii și a culturii actuale, pe care modernii vienezi au

experimentat-o și au teoretizat-o la începutul secolului XX, convinși că – așa cum scria Hermann Bahr – „modernitatea este tot ceea ce vine după falimentul individualismului, tot ce nu mai este, dar se află în devenire".

Categoriile estetice ale experimentalismului

EXTAZUL SCHIMBĂRII: HIPERMODERNITATEA

Arta experimentalistă se întemeiază, firește, pe acea „estetică a tranzitoriului" despre care vorbea Matei Călinescu și care pune, de la bun început, sub semnul întrebării orice paradigmă estetică, reelaborează la nesfârșit, în conformitate cu uriașa capacitate de asimilare a lui *homo apocalipticus*. Iar modelul unei asemenea arte trebuie poate căutat în pragmatica noii științe, căci ea presupune elaborarea unor „axiomatici" (concretizate în abordări teoretice, programe și manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mișcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa „axiomatică" în calitate de diferență, de „paralogie", extinzându-i limitele, dar și problematizând-o, printr-un demers care e constructiv și deconstructiv totodată, contestatar și autocontestatar în același timp[49]. Și, pătrunzându-se, înainte de toate, de conștiința propriei sale fragilități, a propriei sale inconsistențe, prinsă în vârtejul haosului și al schimbărilor perpetue „de paradigmă", rămâne esențialmente o artă „zum Tode".

Și pare a fi solidară cu conceptul mai recent de hipermodernism / hipermodernitate, despre care vorbește bunăoară o lucrare coordonată de Nicole Aubert (*L'individu hypermoderne*, Editura Eres, Ramonville, 2004) și întemeiată pe ideea că mutațiile accelerate din lumea contemporană ar putea afecta grav însăși identitatea umană. Noua tehnologie a informației creează iluzia unei puteri absolute asupra timpului și a spațiului; simbolurile legate de identitatea socială se modifică într-un ritm vertiginos simultan cu dispariția altor repere, în special a celor religioase, ceea ce face ca angoasa morții să fie mai redutabilă ca oricând; valorile tradiționale – loialitatea, fidelitatea, angajamentul – s-au degradat și, supus unor permanente presiuni, individul a devenit imprevizibil, uneori chiar odios, pândit la tot pasul de depresii penibile. O imagine suficient de îngrijorătoare, neîmpărtășită însă în totalitate

49 Cf J.-F. Lyotard, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, Bacău, 1990.

de Gilles Lipovetsky, teoreticianul căruia i se datorează prestigiul de care a început să se bucure astăzi conceptul de hipermodernitate. Lipovetsky a pornit în demersurile lui analitice, de la investigarea societății postmoderne (*L' ère du vide*, 1983), care s-ar caracteriza printr-o diminuare a domeniului public, raporturi interumane întemeiate pe toleranță, hedonism, personalizare a proceselor de socializare, educație permisivă, libertate sexuală, humor, dar mai ales prin ceea ce gânditorul francez numește „a doua revoluție individualistă» În lucrările sale ulterioare, constatând că lumea actuală e o lumea a excesivului plasată în totalitate sub semnul lui „hiper" : hiperputere (SUA), hiperconsum, hipernarcisism al individului performant, mobil și pragmatic, Lipovetsky va ajunge însă să conteste noțiunea de postmodernism, înlocuind-o cu aceea de hipermodernism, mai aptă să definească, în opinia lui, tabloul dinamic și paradoxal al vieții contemporane. Chiar dacă merge pe urmele lui Baudrillard atunci când consideră că semnul distinctiv al lumii contemporane este tendința spre excesiv, Lipovetsky nu împărtășește însă viziunea negativistă a acestuia și, trecând în revistă toate fenomenele negative din societatea actuală, el nu scapă totuși din vedere nici „partea plină a paharului", încercând să fie cât mai obiectiv cu putință, astfel încât, din punctul lui de vedere, omul contemporan nu viețuiește în totalitate nici într-un infern, dar nici într-un paradis, ci undeva „la mijloc de rău și bun", într-o realitate polimorfă, care îmbracă adesea aspectele paradoxalului, plasată sub semnul hipermodernității.

Mai credibil, dar și mai lesne de definit decât noțiunea mai alunecoasă de postmodernism, fiind solidar cu ideea de excesiv, hipermodernismul capătă, în domeniul artistic, fizionomia experimentalismului, care se întemeiază pe un „extaz" (în sensul dat termenului de Jean Baudrillard) al ideii de schimbare, dar o schimbare eminamente paradoxală, de vreme ce nu poate duce decât la „radicalizări", adică la mutații de ordin cantitativ, care sunt expresia tendinței spre excesiv. Căci societatea și cultura hipermodernă seamănă ca o picătură de apă cu lumea „de după dialectică" despre care vorbea Baudrillard o lume în care nu mai sunt posibile salturile calitative și creșterile organice, schimbările producându-se doar în plan cantitativ și plasându-se sub semnul lui „hiper" (de la hiperputere la hiperinformație și hiperspecializare), ceea ce dă naștere excrescențelor maladive, „metastazelor", „cancerului generalizat" al sistemelor. Astfel că o „istorie" a experimentalismului nu poate înregistra decât „creșteri cantitative" („radicalizări") ce caracterizează, de altfel, artele contemporane în ansamblul lor, iar ceea ce scriu Gilles Lipovetski și

Jean Serroy despre cinematograful actual trasează suficient de convingător imaginea artei experimentaliste în general. Artă a iluziei, dar și critică a acesteia, concretizată într-un dialog între iluzia creată și realitatea reprezentată, cinematograful a parcurs, de-a lungul istoriei sale – subliniază cei doi autori – mai multe trepte de evoluție, ajungând la „noua modernitate" de după 1970, caracterizată printr-o triplă metamorfoză, care afectează ordinea democratic-individualistă, dinamica pieței și cea a tehnologiei și se plasează în totalitate sub semnul hipermodernității: „Societatea hipermodernă este cea în care forțele de opoziție față de modernitatea democratică, individualistă și comercială nu mai sunt structurante și care, prin aceasta, este lăsată pradă unei spirale hiperbolice, unei escaladări paroxistice (...) Astfel, cea de-a doua modernitate se prezintă ca o imensă fugă înainte, un angrenaj fără sfârșit, o modernizare excesivă. Or, tocmai această dinamică a ultramodernizării caracterizează cinematograful contemporan". Se va ajunge astfel la formula hipèrcinematografului, caracterizat printr-o retorică a excesului, care va genera un produs ce „nu este niciodată îndeajuns", vizând „mereu mai mult din toate: ritm, sex, violență, viteză, căutarea a tot felul de extreme, dar și multiplicarea planurilor, tăieturile de editare". Această retorică a excesului este solidară o dereglare și o complexificare a spațiului-timp filmic, ceea ce face ca structura, narațiunea, personajul să fie reelaborate, de vreme ce „a venit ora desimplificării, a derutinizării, a diversificării tendențiale a cinematografului, a reperelor uniforme și atenuate care coabitează din ce în ce mai mult cu atipicul". În sfârșit, un alt element definitoriu al hipercinematografului este autoreferențialitatea, care capătă acum accente cu totul particulare, căci, chiar dacă cinematograful s-a oglindit încă de timpuriu în el însuși, „în epoca hipermodernă, fenomenul își schimbă natura; el se banalizează, devine limbajul însuși al unui cinematograf în care referința, relectura, gradul al doilea, parodia, omagiul, citarea, reinterpretarea, reciclarea, umorul fac parte din practica curentă"

POETICA JOCULUI

Am văzut că trecerea de la modernitate la orizonturile apocalipticului este marcată de tranziția de la paradigma antropocentrică, instaurată odată cu Renașterea, la un model existențial nihilocentric. Această tranziție este acompaniată de angoasa „căderii din centru" caracteristică modernității târzii. Pentru ultima generație poetică modernistă, generația '60 (iar *Elegiile* lui Nichita Stănescu sunt exemplare în această privință) circumferința

reprezintă o permanentă sursă de anxietate; ea se confundă acum cu tot ce e „nepoezie", astfel încât discursul poetic va configura un univers de „esențe lirice" și de abstracțiuni, un spațiu securizant, care posedă ceva din răceala laboratorului și în care lumea prozaică a „circumferinței" nu are acces. Aceasta este o lume a „celorlalți", care generează ceea ce Zygmunt Baumann numește proteofobie, adică „teama produsă de prezența fenomenelor multiforme, alotropice, care sfidează cu încăpățânare cunoașterea clară, ocolesc îndatoririle și subminează grilele de clasificare clare"[50]. Iar în raport cu „lumea celorlalți", spațiul poetic funcționează „emic", exclusivist, el se constituie într-un „spațiu cognitiv", construit pe cale intelectuală, e lumea „civilizată" a „centrului", care se separă, prin granițe cât mai greu penetrabile, de „sălbăticia circumferinței". Elitară, adresându-se unui public de „inițiați", marcată de acea „plăcere aristocratică de a displăcea" despre care vorbea, pe urmele lui Baudelaire, Hugo Friedrich, lirica modernă va face în consecință din limbajul ei abstract și ermetizant, o barieră prin care se izolează de populația „suspectă" a marginii. Ea încetează să mai comunice, nu mai face decât să se etaleze ostentativ ca „poezie", ca „alteritate" la prozaismul circumferinței.

Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce privește poezia experimentalistă. Aceasta și-a asumat rostogolirea pe cerc, investighează cu voluptate „circumferința", redescoperă bucuria contactului epidermic cu realitatea, iar spațiul ei nu mai este „cognitiv", ci „estetic". Dacă tehnologia creării spațiului cognitiv „pretinde să eviți privirea necunoscuților" (care sunt supuși – în mod necesar – soluției „emice" sau „fagice", adică excluși sau asimilați), realizarea celui estetic „transformă ochiul în principala deschidere către plăcerile oferite de spațiul aglomerat". „Circumferința", cotidianul, prozaicul se convertesc, așadar, odată cu asumarea „căderii pe cerc" într-un spectacol policrom și luxuriant, iar angoasa căderii devine un hedonism al marginii și al marginalității, a căror explorare minuțioasă constituie un prilej necontenit de amuzament. Trăsătură specifică artei experimentaliste, în care – așa cum arăta Achille Bonito Oliva – „principiul plăcerii ia locul celui al realității, înțeles ca economie a activității artistice. Opera devine, astfel, un spectacol care nu mai tinde la economie, ci la risipă"[51]; aici se duce o „existența în joacă", o existență „ce merge dincolo de sarcina autoconservării și autoreproducerii,

50 Baumann, op. cit., p. 179.
51 *Apud* Dan Grigorescu, op. cit., p. 339.

care nu și-a stabilit perpetuarea de sine drept ultim scop"[52]. Căci, în raport cu alte activități omenești, jocul se particularizează prin faptul că e gratuit și liber. Prin joc, determinismul, necesitățile care acționează în lumea reală sunt așadar abolite sau suspendate, iar elementele realului sunt remozaicate în virtutea unui determinism de altă natură, cel al jocului, „la care se poate renunța liber". Astfel încât jocul „textualizează" realitatea, o supune unei ordini arbitrare, adeseori „în răspăr" și, dus la extrem, ia forma carnavalescului, spațiul estetic constituindu-se acum într-o lume a licențiozității absolute, cu măști și cu travestiuri. Acum, poezia iese din ea însăși, se „travestește"„, îmbracă aparentele prozaicului, ale nepoeticului, confundându-se cu propria sa parodie, cu propria sa negație, își etalează cu voluptate automatismele și imperfecțiunile, apelează la comic, grotesc și absurd. Spațiul poetic se convertește astfel într-o lume a carnavalului, unde toate convențiile retorice au fost suspendate, nu mai funcționează nimic din canonul revolut al modernității și al „poeziei" în general, supusă demitizării și deriziunii și transformată (în virtutea acelui hedonism care caracterizează existența în spațiul estetic) într-o sursă de divertisment.

Dar jocul presupune cu necesitate un partener, astfel încât poeții ies din solipsismul narcisiac al tardomodernității, preocupându-se de restabilirea funcției comunicative a limbajului poetic și a canalelor de comunicare cu instanța lectorială. Dacă paradigma antropocentrică duce, în cele din urmă, la egocentrism, odată cu asumarea căderii pe circumferința, se produce o depotențare a eului, iar discursul este tot mai mult orientat către „celălalt", conceput nu ca un receptor pasiv, ale cărui reacții sunt cu totul indiferente, ci în calitate de partener. De altfel, lumea postmodernă, lumea „de după modernitate", este, în mare măsură, „lumea lui tu" ; „dacă postmodernismul înseamnă o retragere din fundătura în care au condus ambițiile radicale ale modernismului – constata Baumann –, etica postmodernă l-ar readmite pe Celălalt ca pe un semen, aflat aproape, atât fizic cât și psihic, de inima eului moral, revenit din deșertul intereselor calculate în care a fost exilat, l-ar reconcepe pe Celălalt ca pe un personaj crucial în procesul prin care eul moral își reintră în drepturi"[53]. O asemenea etică „a Celuilalt" (întemeiată pe ideea de „apropiere") este solidară, desigur, cu o ontologie slăbită a marginii, care va lua locul ontologiei forte a centrului, caracteristică modernității și

52 Baumann, op. cit., p. 195.
53 *Ibid.*, p. 93.

„sistemelor metafizice". Acum lucrurile nu se mai raportează, simbolic, la nici un semnificat transcendent; ele – ne încredințează Pier Aldo Rovatti – „nu sunt altceva decât fenomene. Se scoate din scenă ceva ce seamănă cu o acțiune inconștientă (...) ca să șteargă urmele unui subiect ajuns stereotip și convențional, care deja a atribuit fiecărui lucru numele lui, iar fiecărui fapt un sens deplin. Acum pare că obiectele, lucrurile vorbesc o limba a lor fără ecou. Micul fragment, insignifiant, inutil, chiar absurd. Pe margine, un amănunt. Acolo se concentrează ființa?"[54]. Odată cu rostogolirea pe cerc, privirea, la rândul ei, devine mioapă, nu mai percepe decât contiguitățile imediate, minusculului, fragmentarul, își pierde capacitatea de a scruta prin corporalitatea obiectului, descoperind universalul. „Am pierdut o distanță, o privire de sus în jos. Însă am câștigat o mobilitate, o capacitate de a ne pune în mișcare întreaga noastră experiență corporală. Am cedat putere, dar simțurile au devenit poroase, și suntem în stare să auzim bine acel zgomot de fond pentru că acum face parte din trupul nostru"[55]. Drumul pe circumferință face așadar ca lumea să redevină concretă, sau (cum spune Rovatti) să-și redobândească normalitatea: omul, la rândul său, își recapătă dimensiunile de „ființă în carne și oase", nu mai e supus modelării și abstractizării. Astfel încât ontologia marginii se solidarizează cu o etică a proximității, care suprimă distanța dintre „mine" și „Celălalt". „Relația de proximitate – preciza Emmanuel Levinas – nu poate fi redusă la nici un gen de distanță sau contiguitate, nici la simpla reprezentare a unui semen; ea este deja o atribuție extrem de urgentă, o obligație în mod anacronic anterioară oricărui angajament. Această anterioritate e «mai veche» decât *a priori*"[56].

Restabilirea posibilității de a comunica implică însă o anumită violență: pentru a fi smuls din starea lui de inerție, cititorul trebuie contrariat prin șocuri puternice și administrate în mod eficient, smuls din obișnuințele lui de lectură. Prin asemenea șocuri, poetul experimentalist își „creează" de fapt cititorul, îi impune, mai mult sau mai puțin violent, „regula jocului", iar relația de proximitate devine acum problematică, tinde – așa cum se întâmplă și în domeniul vieții morale – să se metamorfozeze pe nesimțite într-un raport de forță și opresiune. „Celălalt – scrie Zygmunt Baumann – e presupus ca o creație a mea; acționând pe baza celui mai bun dintre impulsuri, eu am

54 Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, op. cit., pp. 43-44.
55 *Ibid.*, p. 44.
56 *Apud* Baumann, op. cit., p. 96.

răpit autoritatea Celuilalt. Eu sunt acum cel care spune ce comandă ordinul. (...) Urmându-și propria logică, imperceptibil și misterios, fără greșeală sau rea-voință din partea mea, grija s-a transformat în putere. Răspunderea a născut opresiunea."[57] Astfel că eul „slăbit", care își asumase condiția marginii (margine a lumii, dar și a literaturii), renunțând la orice „canon" și la orice „retorică" (iar, odată cu acestea, la „poezie") se transformă, paradoxal și pe nesimțite, într-o instanță „forte", care încearcă să-și impună propriul canon prin contestație, opresiune și violență. Violentarea „orizontului de așteptare" se întemeiază pe o știință a loviturilor bine aplicate și presupune o violență „socratică", o violență „la rece", destinată să scoată cititorul din apatia creată de obișnuință. În consecință, violența nu e aici câtuși de puțin gratuită, se integrează într-un „scenariu pedagogic" sau, mai exact, funcționează ca maieutică. Și, din momentul acesta, experimentalismul își dezvăluie întreaga încărcătura de socratism; acțiunea asupra instanței lectoriale funcționează după principiile ironiei socratice: cititorul este obligat să admită că nu știe ce este poezia, că nu poate discerne între poetic și nepoetic și – adus în situația de a-și recunoaște ignoranța totală – este „moșit", „renăscut", determinat să admită „regula jocului" și să accepte „prozaicul" și „nepoeticul" în calitate de poezie. Abia după ce parcurge această „ceremonie de inițiere", el este admis în „spațiul estetic" cu drepturile egale ale unui partener, care împarte cu producătorul de text plăcerea lumii ca spectacol și a divertismentului, iar funcția de comunicare a discursului poetic – obturată în modernism – este restabilită.

DE LA SIMBOL LA SEMN. TEXTUL

Spre deosebire de poezia modernistă, care miza pe funcția simbolică a limbajului, poetica experimentalistă este una a semnelor.

Orice semn – arăta Roland Barthes într-un text din 1964 intitulat *Imaginarea semnului* – implică trei relații: mai întâi o relație interioară care leagă semnificatul de semnificant și două relații exterioare. Prima dintre acestea, cu caracter virtual, leagă semnul de alte semne de care este detașat pentru a fi inserat în discurs, cea de-a doua este manifestă și privește relația semnului cu celelalte semne ale enunțului, care-l preced sau care îl urmează. Barthes va defini în consecință semnul prin aceste trei relații, pe care le numește: simbolică, paradigmatică și sintagmatică, arătând totodată că semnul

57 Baumann, op. cit., p. 100.

este perceput mereu din perspectiva uneia dintre ele, ceea ce duce la conștiințe semiologice diferite, implicând, pe de o parte, o anumită ideologie, dar și o anumită determinare istorică, un anume moment al reflecției despre semn. Conștiința simbolică „vede semnul în dimensiunea sa profundă, s-ar putea spune, geologică, deoarece pentru ea etajarea semnificatului și semnificantului constituie simbolul"[58]. Această conștiință a dominat sociologia simbolurilor și o parte a psihanalizei, în timp ce astăzi asistăm, din contră, la o „fărâmițare a conștiinței simbolice", mai ales în ceea ce privește analogia semnificatului și a semnificantului. Percepția comparativă a două semne este specifică pentru conștiința paradigmatică: ea „definește semnul nu ca pe o simplă întâlnire dintre un semnificat și un semnificant, ci, după frumoasa expresie a lui Merleau-Ponty, ca o adevărată modulare de coexistență. Această conștiință substituie relației bilaterale a conștiinței simbolice (chiar dacă această relație este multiplicată) o relație (cel puțin) cvadrilaterală sau, mai exact, omologică"[59]. Un asemenea tip de conștiință este caracteristic gândirii structuraliste și se concretizează exemplar în analizele structurale ale lui Claude Levy-Strauss. Conștiința sintagmatică reprezintă, în schimb, o conștiință a raporturilor care leagă semnele între ele la nivelul discursului însuși, legându-se de constrângerile, toleranțele și libertățile de asociere a semnelor. Ea a marcat lucrările lingvistice ale școlii din Yale și (în afara lingvisticii) cercetările formalismului rus. Acestor percepții, fatalmente unilaterale și reducționiste asupra semnului, Barthes le opune proiectul unei perspective mai elastice și mai cuprinzătoare, presupunând o extindere a celor trei tipuri de conștiință, „tipuri de imaginare mult mai largi pe care le-am putea găsi nu numai în semn, ci și în alte obiecte"[60].

O asemenea nouă viziune asupra semnului va fi cea a mișcării de la *Tel Quel*, care privește limbajul și, implicit, semnul în dimensiunea lor de productivitate, ajungându-se astfel la disocierea tranșantă dintre simbol și semn, operată de Julia Kristeva. Modelul simbolului – afirmă aceasta – caracterizează societatea europeană până în secolul al XV-lea, întemeindu-se pe o practică semnificantă cosmogonică; simbolurile trimit la o transcendență de nereprezentat și de nerecunoscut, conexiuni univoce unesc aceste transcendențe cu unitățile care le evocă, simbolul nu seamănă cu obiectul

58 Roland Barthes, *Imaginarea semnului*, în *Pentru o poetică a textului*, Editura Univers, București, p. 121.

59 *Ibid.*, p. 123.

60 *Ibid.*, p. 142.

pe care îl simbolizează, iar cele două spații (simbolizat / simbolizant) sunt separate și incomunicabile. Totodată, simbolul își asumă simbolizatul ca ireductibil la simbolizant, iar gândirea mitică, gravitând pe orbita simbolurilor, operează cu unități simbolice care sunt unități de restricție față de universaliile simbolizate. Funcția simbolului „este deci pe dimensiunea lui verticală (universalii-mărci) o funcție de restricție. Funcția simbolului pe dimensiunea lui orizontală (articularea unităților semnificante între ele) este o funcție de evitare a paradoxului; se poate spune că simbolul este antiparadoxal pe orizontală; în logica sa, două unități opoziționale sunt exclusive. Binele și răul sunt incompatibile, asemenea crudului și friptului, mierii și cenușii etc. – odată apărută, contradicția reclamă imediat o soluție, ea e astfel ocultată, rezolvată, pusă deoparte"[61]. Semnul păstrează caracteristica fundamentală a simbolului: ireductibilitatea termenilor, adică a referentului la semnificant. Cu toate acestea, diferența dintre semn și simbol e foarte mare și se manifestă atât pe verticală, cât și pe orizontală. În funcția sa verticală, el „trimite la entități mai puțin vaste, mai concretizate decât simbolul – acestea sunt universaliile reificate, devenite obiecte în adevăratul înțeles al cuvântului; relaționată într-o structură a semnului, entitatea în cauză (fenomenul sau personajul) este dintr-o dată transcendentalizată, ridicată la rangul de unitate teologică"[62]. În funcția lor orizontală „unitățile practicii semiotice a semnului se articulează ca o înlănțuire metonimică (...), termenii opoziționali fiind totdeauna excluși sunt prinși într-un angrenaj de abateri multiple și întotdeauna posibile (surprizele în structurile narative), angrenaj care dă iluzia unei structuri deschise, imposibil de epuizat, cu sfârșit arbitrar"[63].

Practica semnelor duce la generarea de text; acesta se definește esențialmente – arăta Kristeva – ca productivitate, ceea ce înseamnă, pe de o parte, că raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (destructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice și matematice decât cu ajutorul celor pur lingvistice, iar, pe de altă parte, că produsul textual este o permutare de texte, o intertextualitate, astfel încât în spațiul său mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează. Înțeles ca productivitate, textul se va înfățișa ca o serie de transformări, ceea ce face posibil un algoritm de generare, plecând

61 Julia Kristeva, *Problemele structurării textului*, în *Pentru o poetică...*, ed.cit., p. 269.
62 *Ibid.*, pp. 269-270.
63 *Ibid.*, p. 270.

de la un corpus de elemente și cu ajutorul unor reguli. Studiul acestui algoritm este realizat de Julia Kristeva după modelul gramaticii generative a lui N. Chomsky, echivalându-se noțiunile de competență și performanță cu care operează lingvistul american prin conceptele de genotext și fenotext. „Celor două tipuri de straturi, cel al competenței și cel al performanței – scrie în această ordine de idei Kristeva, – le-ar corespunde geno-textul, adică nivelul la care textul este gândit, transformat, produs și fenotextul, adică nivelul textului realizat, al fenomenului textual, al acelui reziduu în care basculează procesul de producție și care e totdeauna mai puțin decât procesul de transformare, anterior produsului"[64]. Un alt concept întrebuințat de autoare este acela de complex (pe care îl preferă conceptului chomskyan de *strigs*) definit ca o suită ordonată de elemente a căror ordine este fără importanță. Plecând de aici, analiza Juliei Kristeva își propune să distingă două tipuri de reguli de generare a complexelor: reguli de formare și reguli de transformare a acestora. Regulile de formare se întemeiază pe operația numită aplicație, cu ajutorul căreia se pot obține complexe diverse, fără ca modelul aplicativ să aibă nevoie de reguli de transformare, ele furnizând transformarea într-un mod „automat". În același timp însă, modelul aplicativ implică, pe lângă clasa propozițiilor posibile, și clasa cuvintelor posibile, de unde necesitatea ca modelul generativ să aibă în vedere doi generatori: generatorul complexelor și generatorul cuvintelor, a căror interacțiune creează noțiunea de generator de transformări. De asemenea, este necesară o dedublare a statutului cuvintelor și propozițiilor, după cum ele aparțin competenței sau performanței, genotextului sau fenotextului, făcându-se astfel distincția între un statut al cuvintelor-competență și al propozițiilor-competență și un statut al cuvintelor performanță și al propozițiilor-performanță, ceea ce impune un model transformativ-aplicativ pe două niveluri.

Una dintre problemele pe care le ridică modelul propus de Julia Kristeva este cea a conservării sensului în timpul transformării sau, mai exact, descoperirea acelei „logici" care face să fie considerate echivalente la nivelul semnificatului două discursuri sau secvențe discursive recunoscute ca diferite la nivelul semnificantului. În opinia autoarei, această echivalență de semnificați este înscrisă în „ceea ce a putut fi numită gândirea logocentrică, deci gândirea identității cu sine și a lui *vouloir dire*, care în discursul literar iau forma unei exigențe de verosimil. Această exigență de sens (sau de verosimil

64 *Ibid.*, p. 264.

pentru literatură) presupune o echivalență de semnificat dincolo de diferența de semnificanți. Altfel spus, modelul transformării (echivalență a operantului și a rezultatului) este valabil numai în cazul sensului (al vorbirii – *parole*) și al verosimilului retoricii"[65]. Aplicarea acestui model este posibilă atunci când e vorba de texte „închise", în care același semnificat (numit, în retorica clasică, mesaj sau morală) se regăsește ca atare la început și la sfârșit, mulându-se astfel perfect pe discursul romanesc al cărui dinamism este suturat de către subiectul (scriptor) ce exprima un semnificat anterior exprimării sale și de către principiul acestei enunțări care fondează sensul însuși. În același timp însă, subliniază Julia Kristeva, „cu totul alta este situația unui text care, renunțând la reprezentare, devine înscrierea propriei sale produceri. Acesta este cazul, în cultura noastră, al lui Mallarmé, Lautréamont, Roussel. Productivitatea textuală, în măsura în care ea trece prin reprezentare (și sens), nu mai este exprimabilă prin analiza transformațională"[66]. Limitele analizei transformaționale rezultă însă și din dimensiunea intertextuală a textului, căci acest tip de analiză are avantajul „de a justifica mutațiile din interiorul unei structuri închise", dar nu poate surprinde integrarea acestei structuri într-un „text social sau istoric". În felul acesta, se ajunge la noțiunea de ideologem, prin care se înțelege „funcția comună care leagă o structură concretă (să zicem romanul) de alte structuri (discursul științei, de pildă) într-un spațiu intertextual. Ideologemul în text se va defini prin raporturile sale cu celelalte texte. Astfel, vom spune că intersectarea unei organizări textuale (a practică semiotică) date cu enunțurile (secvențele) pe care ea le asimilează în propriul spațiu sau la care trimite în spațiul textelor (practicilor semiotice) exterioare se va numi ideologem"[67]. Considerarea unui text ca ideologem determină demersul unei semiologii care studiază textul ca intertextualitate, gândindu-l în textul societății și al istoriei, sesizând transformarea enunțurilor la care textul este ireductibil într-un tot și inserțiile acestui tot în textul socio-istoric. Pornind de aici, Kristeva disociază un ideologem al simbolului, caracteristic societăților sincretice și un ideologem al semnului, reperabil în societatea burgheză și ține să precizeze că un nou ideologem se constituie, începând cu secolul XX, odată cu noile structuri textuale (Mallarmé, Lautréamont), un ideologem care „continuă astăzi să se caute".

---

65 *Ibid.*, p, 256.
66 *Ibid.*, p, 263.
67 *Ibid.*, p. 268.

LITERATURA „CU RISCURI" (CVASILITERATURA)

Literatura experimentalistă este o aventură a limitelor, care o face să se confrunte în permanență cu riscul propriei sale autodestrucții. Referindu-se la spiritul critic și teoretic exacerbat al *Novissimilor*, Cornel Mihai Ionescu arăta, în această ordine de idei, că „la limită el riscă să autonomizeze gestul critic, să-i dea o imanență, să-l facă suficient sieși, să-i dea posibilitatea să existe în afara momentului creației care îl justifica până acum. La limită invenția critică duce la moartea artei, postulată la un moment dat de teoreticienii Grupului 63"[68]. În literatura experimentalistă, angoasa „căderii din centru" este dublată, prin urmare, de angoasa „căderii din literatură", astfel încât ea se va defini, din capul locului, drept o „literatură cu riscuri", analog al „societății cu riscuri" despre care vorbește sociologia contemporană. Acest tip de societate caracterizează ultima fază a tehnologiei; aici (arată Ulrich Breck), „logica producerii bogăției e înlocuită treptat de logica evitării riscurilor și a controlului riscurilor; principala întrebare de acum fiind «cum pot fi riscurile și pericolele, sistematic produse ca parte a modernizării, să fie prevenite, reduse la minimum, dramatizate sau contestate?»„[69]. În mod similar, experimentalismul, ca experiență a limitelor (limite ale experienței, limbajului și comunicării) și ca rezultat al unei conștiințe teoretice în exces care construiește permanent „modele posibile de literatură", e într-un risc continuu să ajungă la non-limbaj, non-comunicare și non-literatură.

Literatura „cu riscuri" poate fi asimilată, în această ordine de idei, acelor acte de cunoaștere de o factură cu totul aparte despre care vorbește Giampiero Comolli, acte care „măsoară ocaziile timpului terestru cu ajutorul unui incomensurabil care e ca și cum ar fi timpul de dincolo"[70]. Din acest moment, producția textuală devine solidară cu o perspectivă a lui „ca și cum" care se înfățișează (acel „ca și cum") ca „ultima similitudine, un termen de comparație suspendat în gol, pentru că celălalt termen, cel comparat, cel de-comparat nu există sau, mai bine zis, există ca mister absolut, scutit de orice obligație față de lumea noastră, există ca zonă goală a diferenței, întinzându-se până la extenuarea tuturor puterilor ei, propensiunea narativă se poate împinge până la punctul de a reuși să gândească această diferență ca sub forma unei figuri care se arată, a unui ca și cum care apare. Dincolo

68 Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, EPL, București, p. 62.
69 *Apud* Baumann, op cit., p. 217.
70 Giampiero Comolli, *Când peste satul troienit apare în tăcere castelul*, în *Gândirea slabă*, ed.cit., p. 184.

și dedesubtul acestei ostentări – semănând cu un balconaș care iese deasupra unui abis – există numai bezna, noaptea fără sfârșit"[71]. În lumea lui „ca și cum", se vorbește o limbă cu totul aparte, pe care Comolli o numește a etalării: ea pare a accepta orice semnificat, este susceptibilă de orice interpretare, nu spune un sens, ci arată un sens, presupune un „altundeva" decât semnificatul și semnificantul, unde sensul constă „în actul acesta ca atare, de a ni se arăta". „Cu alte cuvinte – scrie Comolli –, pentru eul interpretant înfățișările sunt niște semnificanți al căror sens trebuie să fie căutat în raportul cu un semnificat mai mult sau mai puțin. Dar pentru mine, care simt în tăcere prezența unui alt sens care e mereu altundeva, chiar aceste figuri se oferă nu ca semnificanți, ci ca ostensori. În gol ele se dau la vedere una prin cealaltă, și tocmai în modul de a apărea al acestei reciproce arătări în vedere apare sensul și ajunge până la mine chemarea destinului meu."[72] Iar această limbă a etalării este tocmai limbajul poeziei experimentaliste, care mai mult arată decât exprimă, făcând pertinent nu sensul, ci propria sa disponibilitate de a semnifica. Astfel încât, solidară cu perspectiva lui „ca și cum", literatura „cu riscuri" se definește în definitiv ca o cvasiliteratură.

71 *Ibid.*, p. 188.
72 *Ibid.*, p. 183.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un experimentalism românesc

O reală necesitate de sincronizare a fenomenului literar românesc cu mișcarea literară europeană îi preocupă pe scriitorii care debutează în a doua jumătate a deceniului șapte și care pot fi numiți, cu toată îndreptățirea, experimentaliști sau neoavangardiști. Modelele acestora (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Sorin Titel, Mircea Ivănescu, Nora Iuga, George Almosnino, Constantin Abăluță, Grupul de la Târgoviște etc.) trebuie căutate, pe de o parte, în avangarda interbelică și mai ales în viguroasa mișcare românească suprarealistă (Gellu Naum se bucură de o mare reputație în undergroundul epocii), iar, pe de altă parte, în experiențele artistice europene cu caracter experimentalist (Noul Roman Francez) sau situate în descendența avangardei istorice (teatrul absurdului, cu rădăcinile în Jarry sau în dramaturgia lui Apollinaire și Cocteau).

Nu întâmplător, anii lor de debut coincid cu readucerea în actualitate a avangardei românești interbelice prin apariția masivei antologii a lui Sașa Pană (1969), urmată, în același an, de studiul lui Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, prin revenirea la „uneltele" lor a lui Gellu Naum (*Athanor*, 1968) și Virgil Teodorescu, ca și cu editarea în limba română, începând cu 1967, a lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Georges Perec, simultan cu o bogată selecție din teatrul lui Eugen Ionescu (1969) și a piesei lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot* (1970). Sunt exact anii când se poate vorbi despre cristalizarea, în răspăr față de „noul orfism" promovat de Nichita Stănescu, a unei mișcări poetice experimentaliste, care face trecerea de la poetica simbolurilor la poetica semnelor, de la poetica metaforei la poetica metonimiei, de la expresie la non-expresie, ca și la un nou statut al eului liric, care își pierde atributele prometeice sau faustice (prezente la „noii orfici") și devine (după expresia lui Dimov) un „nobil măscărici al Totalității", trecând de sub semnul tragicului sub cel al absurdului.

Din punct de vedere teoretic, eforturile cele mai laborioase în direcția unei poetici experimentaliste coerente și sistematice le face însă, la sfârșitul anilor '60, grupul oniric (mai cu seamă prin vocile lui Țepeneag și Dimov), care are meritul de a fi singura mișcare cu program declarată ca atare din epoca regimului comunist De altfel, Dumitru Țepeneag însuși admitea, într-un interviu acordat lui Radu Călin Cristea, că mișcarea onirică fusese generată de o „frondă de tip experimentalist": „Sigur că literatura noastră poate fi calificată drept experimentală și, în măsura în care încerca să propună noi moduri de scriitură, și era: în sensul cel mai bun al cuvântului. Cât despre frondă, asta era o atitudine de viață, cu coloratură politică"[73]. Dar cu adevărat esențial este faptul că lectura articolelor teoretice consacrate onirismului de Țepeneag și Dimov probează caracterul perfect articulat din punct de vedere estetic al unei mișcări artistice ce se singularizează, în climatul relativului „dezgheț" din anii '60, prin evidenta sa detașare de poetica modernismului, ca și prin unele accente care anticipează literatura de după 1980, fără a fi, cu toate acestea, doar un simplu fenomen de tranziție, ci, mai curând, un demers de a reactualiza, dincolo de jocul aleatoriu al împrejurărilor, ceva din însăși substanța originară a poeziei / literaturii în general, respectiv visul, de vreme ce – așa cum scria Țepeneag – „interesul pentru vis a precedat literatura și aproape că aș îndrăzni să afirm că i-a determinat apariția"[74]. Astfel încât onirismul s-ar defini, *grosso modo*, ca o modalitate de a transforma visul într-un criteriu legislativ, întrucât „pentru literatura onirică (...) visul nu este sursă și nici obiect de studiu; visul e un criteriu. Deosebirea e fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu ori al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analogă visului"[75]. De aceea, în primele luări de cuvânt ale teoreticienilor săi, onirismul apare ca o tentativă de a crea un teritoriu autonom între literatura fantastică de factură romantică și suprarealism, ajungându-se chiar la un sistem provizoriu de categorii în estetica visului: visul fără nici o autonomie estetică din literatura Antichității, onirismul moralizator și didactic al Evului Mediu, onirismul filosofic sau metafizic al romanticilor, onirismul psihanalitic sau scientist al suprarealiștilor și, în sfârșit, onirismul estetic – „categorie în care visul nu mai e nici mijloc artistic de moralizare, nici sursă de revelații metafizice și nici metodă științifică de defulare prin artă, ci, pur

73 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Editura Cartea Românească, București, 1997, pp. 250-251.

74 *Ibid.*, p. 24.

75 *Ibid.*, p. 25.

și simplu, un criteriu, un termen limită de comparație sau (...) o sugestie de legislație pentru o artă independentă. Dar analogă realității"[76]. Ulterior, această definiție va fi reformulată, plecându-se poate de la o sugestie a lui Marcel Raymond, care vorbea, la un moment dat, despre necesitatea unei hibridări între suprarealism și „valerism" (comentată de altfel de Dimov în finalul unui articol). Preferându-i de data aceasta formulei de onirism estetic pe aceea de onirism structurat, Țepeneag va ajunge, astfel, la concluzia că în tentativa onirică românească exista dorința, poate naivă, de a-i împăca și pe Breton și pe Valéry, căci, dacă ideea de structură vine de la autorul *Tinerei Parce*, adevărata noutate a suprarealismului este cea de simultaneitate, legată de revelația faptului că textul se formează în timpul scrierii lui și că acesta nu copiază o realitate precedentă. Din acest moment, perspectiva lui Țepeneag asupra onirismului dobândește indiscutabile conotații textualiste, iar visul, în calitate de criteriu legislativ, pare să piardă teren, în luările sale de cuvânt, în favoarea unei alte sugestii de legislație : aceea a scriiturii, a cărei logică se suprapune peste logica experienței onirice, echivalând-o. Deoarece (se poate citi într-o pagină de jurnal) „structurarea imaginilor obținute din subconștient și din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconștient) se poate face după modelul visului, adică neținând seama decât de logica internă și considerând procesul de scriitură un proces de producție, nu de reproducție (modelul absolut de scriitură autonomă fiind muzica)"[77]. Punct de vedere neîmpărtășit de Dimov, care va accentua, dimpotrivă, în ultimele sale precizări teoretice, asupra caracterului de „neoclasicism" al onirismului, ce ar ține de o știință a „visului treaz" care nu se mai subordonează dicteului automat al suprarealiștilor, legându-se de posibilitatea unui nou clasicism al cărui centru de greutate consistă într-un eleatism sui-generis, din moment ce el, onirismul, „a dorit să fie o încercare de a încremeni caleidoscopic lumea pentru a o face să pătrundă în legitățile specifice visului"[78].

În ciuda acestor divergențe de opinie, care își fac apariția mai ales după 1970, când grupul oniric era practic destrămat, poetica pe care se întemeiază literatura onirică este de o remarcabilă coerență ideatică, cu un marcat accent de subversiune nu doar în raport cu dogmatismul ideologic al epocii, ci, ceea ce este infinit mai important, mai ales în raport cu un concept

76 *Ibid.*, p. 30.
77 *Ibid.*, p. 189.
78 *Ibid.*, pp. 227-228.

considerat anacronic de poeticitate. De aici caracterul său de iconoclastie, dimensiunea sa deconstructivă, acea „nevoie de destrucție" despre care vorbește Dimov într-un articol consacrat poeziei lui Virgil Teodorescu. O iconoclastie care vizează modelul existențial antropocentric, implicit în percepția modernistă, întemeiată pe mitul artistului-demiurg, ce, ignorând lumea reală, construiește o realitate „de ordin superior", fundamentată pe principiul „fanteziei dictatoriale" despre care vorbea Hugo Friedrich. Ceea ce face ca în luările de cuvânt ale oniricilor conceptul de subiectivitate lirică să fie supus unui laborios proces de deconstrucție, de vreme ce – așa cum sublinia Țepeneag – oniricul și liricul se află într-o „suspiciune reciprocă", fiindcă atitudinea lirică în fața obiectelor din realitate ține de dorința de cunoaștere imediată, ca și de tendința de apropriere a lumii din jur cu ajutorul metaforei. Nu este vorba în aceste considerații – așa cum s-ar părea la prima vedere – despre un refuz al afectului, ca material impropriu poetizării, așa cum se întâmpla în teoretizările lui Poe sau Baudelaire, sau despre încercarea de a substitui sensibilității inimii acea sensibilitate a imaginației în care Baudelaire vedea o facultate aproape divină, ci despre un antimetaforism ce își are rădăcina în respingerea principiului ocult al analogilor și corespondențelor, care fac din poet un magician al limbajului. Jocului „agresiv" al metaforelor îi va fi preferat, de aceea, jocul contiguităților, care „descrie, enumeră, inventariază" (Țepeneag) sau generează „vecinătăți în intercomunicare" (Dimov), trecându-se astfel de la o literatură metaforică și metaforizantă la un concept de literaturitate întemeiat pe metonimiile care „adaugă crudelor fapte reale un halou magic". Cu atât mai mult cu cât (ne încredințează Țepeneag) „oniricul tinde spre obiectiv, spre obiectual aș zice", în timp ce „individul (subiectul cunoscător) dispare tot mai mult în favoarea obiectelor, chiar senzațiile și sentimentele sunt obiectivate, exteriorizate"[79]. Aceeași mișcare spre obiectual, care presupune abandonarea perspectivei antropocentriste se regăsește și în respingerea epicului întemeiat pe „legea cauzei și a efectului" în care este implicată o conștiință omnipotentă și omniscientă ce stabilește raporturi logice între evenimente, subliniindu-se faptul că „în literatura onirică cauza poate dispărea (...) din simpla voință a autorului", fiind înlocuită cu „simpla consecuție"[80]. Deconstrucția antropocentrismului duce acum la afirmarea caracterului paricid al operei, la conștiința unei anumite

79 *Ibid.*, p. 33.
80 *Idem.*

dimensiuni „sinucigașe" a actului scriptural, de vreme ce autorul e condamnat „să rămână afară, pe coperta cărții, ca Dumnezeu la porțile creației, pedepsit pentru orgoliul său nebunesc. Orice creator e un sinucigaș, un simplu nume, fără carne și fără sânge". Nu se poate face abstracție în acest context de unele convergențe între ideea enunțată parcă din fuga condeiului de D. Țepeneag și teoretizările lui Derrida în legătură cu condiția paricidă a scriiturii, care se raportează permanent la „absența tatălui", în calitate de asistent și de garant al Logosului, căci refuzul perspectivei antropocentrice, prezent în luările de cuvânt ale oniricilor, este totodată un refuz al logocentrismului, strâns corelat cu conștiința unei crize a limbajului. O criză care s-a născut tocmai din perspectiva antropocentrică și din ambiția de a face din cuvânt vehiculul „adevărurilor lăuntrice", „cărăuș al ideilor" și „cărucior de mesagerie". Criza limbajului – va conchide D. Țepeneag – e răzbunarea cuvintelor! Literatură, cred eu, nu înseamnă doar comunicarea unor sentimente sau idei într-o formă frumoasă, nici ajungerea (de altfel, imposibilă!) la acea funcționare reală a gândirii, literatură înseamnă și crearea (sau, mai bine zis, propunerea) unei lumi deosebite care să nu concureze lumea reală, dar nici să n-o nege. Crearea unui spațiu care, ca și visul, să stea într-un raport de analogie (ca parfumul față de floare etc.) cu lumea așa-zis reală. Iar cuvintele să fie totodată materia acestui spațiu paralel și legătura vital necesară cu realitatea din care s-au născut ca dintr-o matrice. Într-o asemenea literatură, nu există criza limbajului"[81]. Căci refuzul perspectivei antropocentrice problematizează însăși ideea de realitate, transformând-o într-o textură de semne care, „uzată de privire și de logică, într-un cuvânt de obișnuință, și devenită astfel prea convențională (pentru artă)", va ajunge să conțină tot atâtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca și un vis obișnuit. Astfel încât ideea „sensului absolut" își dovedește lipsa de consistență, lumea devine scriitură, joc de posibile, căci cuvântul „nu e un vehicul al sensului, cuvântul are o viață a lui", „nu impune, ci doar propune sensurile pe care le conține virtual". Disiparea realului se desfășoară însă în paralel (fapt cu totul semnificativ pentru refuzul consecvent al antropocentrismului, pe care îl implică perspectiva oniricilor) cu o disipare / emorselare a subiectului liric, care „este tocat, gătit și reînviat (scrie Dimov comentând poemele lui Emil Brumaru) într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scăunel,

81 *Ibid.*, p. 124.

șade acolo sfios și nu îndrăznește să intervină, deși tare ar dori să o facă"[82]. Regăsim în această mișcare de segmentare și atomizare a substanței interioare a subiectivității schema așa-zisului sparagmos (legat de sacrificarea și mutilarea unei ființe divine) pe care Northrop Frye îl considera consubstanțial cu viziunea ironică, asociată, în cadrul modurilor tematice, cu tendința textului de a se închide în sine însuși, sau, altfel spus, cu dinamitarea modelului antropocentric. Pierzându-și poziția privilegiată, supus sacrificiului grotesc sau deriziunii parodice, scriitorul va dobândi acum ipostaza „țapului ispășitor", a *pharmakos*-ului sau a *eiron*-ului care se autodepreciază, abordând masca bufonului. „Faptul că poetul stă la adăpostul artei sale – scria în acest sens Leonid Dimov – la adăpostul unei magii formale, doar consimțite de alteritate, însă nicidecum eficace, trebuie să trezească în el o conștiință a ridicolului, un sentiment acut de autoironie."[83] Constrâns să se situeze în zona de interregn dintre poezie și lume, dintre poezie și viață, el devine astfel „bufonul unui împărat. Nobilul măscărici al Totalității. Renunțarea la lume înseamnă pentru poet renunțarea la viață, la Totalitate – în care moartea, știm prea bine, reprezintă un singur moment – renunțarea la poezie"[84]. Deconstrucția modelului antropocentric și centrarea literaturii spre obiectual nu înseamnă însă pentru onirici opțiunea pentru o literatură a obiectelor, pe linia acelei „dezumanizări" a artei, caracteristică pentru modernismul târziu, căci lumea lucrurilor nu reprezintă pentru onirici decât materia primă, „informă", asupra căreia se aplică logica visului, structurând-o în viziuni și configurații. De altfel, urmându-i în acest sens lui Ion Barbu, Dimov sublinia, într-un comentariu pe marginea mitului orfic, că poetul „nu se poate mulțumi cu datele unice, cu unicatele realului și trece la investigarea posibilului", din moment ce „realitatea imediată, deși comună, deși normală, deși obișnuită, liniștitoare, veselă, este la fel de ciudată, la fel de primejdioasă, la fel de nesigură ca și plăsmuirile minții"[85]. Astfel că, departe de a fi fascinată de mișcările materiei cosmice (ca unii exponenți ai generației 60) sau de universul obiectelor (ca poeții din școala lui Constantin Abăluță), literatura oniricilor se (re)deschide – e adevărat, într-o manieră cu totul particulară – spre metafizic, plecând de la logica și mecanismele visului, considerat „un început de dovadă că dincolo este ceva". Noutatea pe care o aduc însă

82 *Ibid.*, p. 132.
83 *Ibid.*, p. 167.
84 *Ibid.*, p. 221.
85 *Ibid.*, p. 82.

reprezentanții onirismului „estetic" în raport cu viziunea mistică a romanticilor este renunțarea la ambiția de a revela metafizicul, care, dacă nu poate fi exprimat prin structurile discursive ale limbajului, poate fi, în schimb, structurat, aproximat, prin intermediul viziunilor și al configurațiilor de imagini ce își iau ca model pictura suprarealistă. Criteriul legislativ al acestor viziuni este experiența onirică, deoarece „atât visul, cât și poezia dau senzația existenței unui dincolo, a unei alte realități pe care ele ar fi în stare să ne-o dezvăluie"[86]. Cu alte cuvinte – consideră Țepeneag –, „imaginea onirică și cea poetică (...) au un caracter transcendent, lasă adică impresia că ascund ceva dincolo de ele, stârnesc setea noastră de cunoaștere"[87], astfel încât scriptorul trebuie să se întemeieze exclusiv pe legile visului, care se caracterizează prin „convertirea ineluctabilă a oricăror senzații în viziuni", conducând la o „obiectualizare netă". Acum, „cuvintele și ideile devin și ele obiecte, sunt văzute, iar cel care visează se transformă până la urmă într-o privire ubicuă, într-un Ochi atotputernic"[88]. Dacă avem în vedere dimensiunea „paricidă" a scriiturii, despre care amintea Țepeneag, se poate vorbi acum despre o anumită atitudine subversivă, de uzurparea autorității paterne, strâns legată, aceasta, de simbolismul ochiului și al privirii, proprie atât experienței onirice cât și actului scriptural. Cu atât mai mult cu cât visul înseamnă o ieșire de sub autoritatea Logosului, iar transformarea cuvintelor în „obiecte" reprezintă o „spațiere" a acestora, perfect analogă cu trecerea de la verbalitate la scripturalitate. Raportul verbalitate – viziune onirică este perceput, de altfel, și de Leonid Dimov drept analog opoziției temporalitate / spațialitate, din moment ce „odată rostit (...) cuvântul își pierde puterile și nu mai poate face altceva decât să urmeze unul și același făgaș. Cu visul lucrurile stau altfel. El recurge la *n* intermediari până ce se încropește, iar odată pornit poate urma ce căi voiește. În acest fel, visul ajunge mult mai aproape de lucrul în sine, deși se spulberă odată cu ivirea zorilor. O întâmplare reală este, deci, închisă între coordonate stricte, desfășurându-se univoc. Faptul oniric se derulează într-un timp și spațiu extensibil, având putința de a urma nenumărate căi"[89]. Definindu-se astfel ca o producție de vizibil și, prin urmare, de aparență, actul poetic prezintă, din perspectiva grupului oniric, o tehnică a jocului, în care tensiunea dintre viață și moarte, dintre *a fi* și *a nu fi*, își găsește

86 *Ibid.*, p. 110.
87 *Idem.*
88 *Ibid.*, p. 111.
89 *Ibid.*, pp. 231-232.

echilibrul, chiar dacă precar și plasat sub semnul provizoratului, sub regimul lui *a părea*; departe de a se defini ca o simplă producție de simulacre, el e o actualizare a infinitelor virtualități pe care le conține universul empiric. Căci – ne încredințează Dumitru Țepeneag – „jocul presupune convenția, artificialul, nu decurge din necesitățile vitale", făcând abstracție așadar de pulsiunile substanței organice, iar, pe de altă parte, „spre deosebire de orice activitate necesară din timpul vieții, face complet abstracție de moarte". Păstrând o atitudine echidistantă față de pulsația incandescentă a vieții, ca și față de patosul thanatic al inteligenței, care încearcă să reducă bogăția „realiilor" la litera moartă a logicii, jocul se va defini astfel ca o „paranteză perfectă" care nu numai că ignoră cu bună știință și „ceea ce se cheamă nevoie de libertate", și mecanismele oarbe ale necesității, dar, mai mult decât atât, el își propune să depășească dualitatea eros-thanatos printr-o producție de „viziuni" care implică, în aceeași măsură, dimensiunile creative, dar și decreative ale cuvântului. Prin urmare, tehnica viziunii onirice – consideră Leonid Dimov, foarte atent întotdeauna la chestiunile de pură *techné* – e una *trompe l'oeil*, întemeiată pe o trucare a perspectivelor care să îngăduie saltul în afara realului, aspirație care ține de însuși statutul existențial al artistului în calitate de *homo duplex*, de vreme ce „un eu participă, în funcție de condiții, la realitatea mărginită, acaparantă, a cotidianului, iar celălalt pășește, cu sau fără sfială, dincolo de pragul ciudatului, dincolo de realismul acceptat la modul social, desigur, ca specia sa să poată dăinui"[90]. Aceste precizări reprezintă, în definitiv, o reformulare a principiului modernist al „fanteziei dictatoriale" dintr-un unghi care, făcându-se că ignoră clivajul dintre lumea experienței și mecanismele fantazării, respinge cu hotărâre abstracționismul. Căci viziunea onirică rămâne esențialmente o „reprezentare", ale cărei principii de coerență sunt date de prezența „organizatorilor" (termen nu lipsit de ambiguitate, echivalent doar parțial al aceluia de „generator textual" din retorica Noului Roman), care, păstrându-și întreaga coerență și materialitate, rămân „perfect reali", permițând acele „serii de transformări" prin intermediul cărora „infrarealitatea pe care o conține domeniul experienței onirice este provocată să treacă în manifestare". Dacă perspectiva lui Dimov este esențialmente plastică, urmărind poate cel mai fidel modelul asumat programatic al picturii suprarealiste, principiul structural al viziunii, rezultând din mișcarea „organizatorilor" care rămân „obiecte" în sensul cel mai propriu al termenului,

90 *Ibid.*, p. 238.

Țepeneag va căuta, dimpotrivă, elementul de coerență al reprezentării onirice pe linia unei percepții muzicale a lucrurilor (alimentată, la rândul său, de experiența Noului Roman) care trimite cu gândul spre tehnica contrapunctului. Într-o analiză consacrată prozei lui Alain Robbe-Grillet scriitorul va remarca astfel caracterul muzical al acesteia – care contribuie esențial la „pregnanța vizuală a imaginii". Fără a contesta principiul vizualității, care guvernează poetica metonimică a onirismului, autorul *Exercițiilor* e preocupat acum de structura muzicală a reprezentării, concretizată în alternativitate și serialitate. „Alternativitatea, legată de o întreagă viziune ipotetică asupra artei romanești, rezultă din frecventa folosire a disjunctivului, dar și a adverbului prezumtiv *poate*. E o nesiguranță studiată în tonul celui care vorbește, descrie sau, foarte rar, povestește. (...) Cealaltă caracteristică a frazei constă în seriile enumerative care creează un ritm neobișnuit în proză", luând naștere astfel o anumită ambiguitate care „chiar dacă este lineară, provoacă neîncrederea cititorului și creează în mic acel labirint care e întreg romanul"[91]. Rezultatul acestui efort spre structurarea reprezentării este o „nouă ordine", deoarece – sublinia Leonid Dimov – „literatura onirică nu reordonează și nici nu aglomerează la întâmplare elementele lumii reale. Ea creează o nouă legislație în care amintitele elemente alcătuiesc o nouă lume, întotdeauna mai pregnantă (la modul literar vorbind), mai vie, mai puternică decât lumea reală, oferind nu iluzia unei certitudini, ci certitudinea unei iluzii"[92]. Intrând apoi în detalii pur tehnice, poetul face un adevărat compendiu retoric al onirismului ce își are punctul de pornire într-o căutare a efectelor de lumină, prin intermediul sintaxei, care trebuie să tindă spre „un fel de luminare sinestezică", în timp ce „ortografia – la propriu și la figurat" este chemată să joace „un rol evident, aproape caligramatic, menit să cizeleze asperitățile unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine. Vreau să spun că în această teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viață de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente reale și întregi și nu în calitate de simboluri (sau de noțiuni, dacă ne este îngăduită această irațională), semnele ortografice, ba chiar forma, așezarea și corpul literelor devin elemente plastice, auxiliare desigur atunci când sunt scrise, dar ciudat de importante

91 *Ibid.*, p. 103.
92 *Ibid.*, p. 259.

atunci când sunt vorbite, ba chiar gândite"[93]. Prin considerațiunile sale despre ortografie, Dimov împinge, s-ar putea spune, principiul vizualității până la ultimele lui consecințe, dezvoltând acum o teorie a limbajului care, renunțând la funcția lui simbolică, devine pură „opacitate", locul cuvântului-simbol fiind luat de cuvântul-obiect (posedând lipsa de transparență a semnului), a cărui „ilizibilitate" exprimă tendința limbajului de a se autotranscende, conducând spre o experiere apofatică a realităților metafizice. E lesne de observat că, la sfârșitul anilor '60, cu mult înainte ca în mediile culturale românești să se facă resimțit ecoul teoretizărilor din jurul revistei *Tel Quel*, Dimov este perfect conștient (pledând pentru o poetică a semnelor, pe care o percepe în raport antitetic cu poetica simbolurilor) de diferența dintre cuvântul-simbol și cuvântul-semn, în termeni câtuși de puțin diferiți de ai Juliei Kristeva. Trecerea la practica semnificantă a semnului are însă, din perspectiva lui Leonid Dimov, conotații cu totul străine de spiritul „secularizat" al telquelismului; printr-o asemenea practică, poemul se va constitui – consideră teoreticianul onirismului – ca un nucleu de potențial energetic, adăugându-i-se „un coeficient fără dimensiune, dar profund extensor, care transformă elementul normal și normalizat folosit în literatură într-un joc de forțe ce intră în relație cu alte forțe, alcătuind grupuri întregi de natură ergică, adică în stare de a da cititorului senzația unei realități intrinseci"[94]. Finalitatea ultimă a acestei retorici fiind aceea de a produce un efect de „străvezime", prin care lumea experienței cotidiene se ridică „la rangul de auto-lume", adică de „peisaj de sine stătător, girat de un demiurg veșnic înclinat spre bunăvoință: artistul oniric". Ceea ce îndreptățește, în mod neîndoielnic, definirea onirismului drept o poetică a apofaticului, ce încearcă să evite atât tentațiile luciferice ale modernismului, cât și agnosticismul extrem care, trecând prin „duplicitatea reprezentării", descentrarea viziunii și detoxificarea ideii de literatură, ajunge în formele sale cele mai radicale la nihilocentrism și thanatofilie, ajunge, cu alte cuvinte, la apocaliptic. În calitate de „criteriu legislativ", pe care se întemeiază configurarea viziunii onirice, visul se caracterizează totodată și printr-o „logică simbolică", instaurând o ordine, un principiu structurant, care, chiar dacă diferă radical de ordinea lumii diurne nu este mai puțin configurație și structură. Tocmai această dimensiune structurantă a visului este factorul esențial al perspectivei pe care

93 *Ibid.*, p. 258.
94 *Idem.*

o aducea mișcarea onirică drept element de noutate, căci, dintr-un asemenea unghi, visul se convertește în „text", devine o textură de simboluri și scheme, dominată de prezența unui principiu configurativ. El reprezintă un fel de prezență a „altuia" în „acesta", marca apofatică, cu semn negativ, a unei transcendențe incognoscibile. Refuzându-și astfel antropocentrismul, onirismul va păstra însă aceeași distanță și față de perspectiva celor care își vor spune postmoderniști, de vreme ce viziunea onirică e în același timp – ne încredințează Țepeneag – privire „pe gaura cheii" spre metafizic, dar și „simulacru și exhibiționism".

Mai important însă decât tentativa reinstaurării literaturii în metafizic (aventură totuși de mare curaj într-o epocă în care filosofia era redusă de ideologii partidului comunist la tezele – și acelea deformate de o „lectură originală" – ale gândirii lui Marx) sau decât elaborarea unei „metode de creație" este faptul că în programul oniric se regăsesc, dincolo de aspectele sale specifice, câteva dintre principiile de bază ale unei literaturi experimentaliste, care începe să se configureze după 1965, câștigând tot mai mult teren în fața manifestărilor neomoderniste. Chiar dacă acestea din urmă constituiau un fel de „artă oficială" a epocii, promovată și încurajată atât de forurile de partid, cât și de critica de întâmpinare. Iar dacă pentru moment, lirica lui Nichita Stănescu era (pentru a da doar un singur exemplu) infinit mai bine receptată decât aceea a lui Leonid Dimov, în care comentatorii fenomenului literar se încăpățânau să vadă „un mare poet minor", pe termen lung bătălia va fi câștigată (lucru ce devine evident mai ales după explozia optzecismului) de către experimentaliști. Iar oniricii au fost – până la apariția teoriilor textualiste din anii '80 – principalii purtători de cuvânt ai acestora, formulând în luările lor de cuvânt teoretice idei și principii la care au ajuns pe cale intuitivă și mulți scriitori din afara grupului, care, chiar dacă nu teoretizează, sunt angajați în direcția unei „noi literaturi", situată în răspăr față de paradigmele îmbătrânite ale (neo)modernismului.

Ca și scriitorii din grupul oniric, poeții lucrurilor (Almosnino, Fati, Abăluță, Grigurcu) pornesc astfel de la modelul avangardelor istorice, mai exact de la suprarealism, sunt fascinați de obiectual și de vizualitatea realului. E limpede că „experimentele optice" ale acestor autori funcționează cam după aceleași principii ca și cele ale oniriștilor; există însă și un punct – cu totul esențial, care certifică faptul că avem totuși de a face cu două moduri distincte de a înțelege poeticul – în care poeții obiectelor se dovedesc radical diferiți de onirici. Nici la Almosnino, nici la Abăluță, cu atât mai puțin la Vasile

Petre Fati, nu vor fi întâlnite vreodată cromatica luxuriantă al lui Dimov sau „străfulgerările" *á la* Rimbaud ale lui Virgil Mazilescu; construite după tehnica viziunilor configurative din poemul oniric, textele lui George Almosnino, bunăoară, par versiunea „alb-negru" a „panoramelor" dimoviene, lucru care, departe de a fi un simplu detaliu, indică cu precizie linia de demarcație dintre două modalități distincte de a poetiza. Am văzut cât de mult insista în articolele lui teoretice Leonid Dimov asupra efectelor de lumină; ele reprezintă modalitatea prin care este sugerată „vraja" realului, capacitatea lui de configura / arăta metafizicul; la autorul *Deschiderilor*, lucrurile posedă întotdeauna o anumită „aură" mistică, sunt integrate în scenariul unor foarte căutate „efecte de scenă", care (pentru a vorbi în termenii lui Jean Baudrillard) le salvează de pericolul căderii în „obscenitate", făcându-le apte să exercite asupra privitorului un efect de „seducție", absent la „poeții obiectelor".

Principiile de creație formulate de onirici nu se regăsesc însă doar la câțiva autori, situați în stricta contemporaneitate a momentului de apogeu cunoscut de grupul onirist la sfârșitul anilor '60, dimpotrivă, ele sunt unele cu bătaie lungă, capabile să inspire și să susțină orice tentativă de înnoire a ideii de poeticitate. În consecință, multe dintre ele vor fi reluate, peste mai bine de un deceniu, de a doua promoție experimentalistă, cea optzecistă, confirmându-se astfel continuitatea perfectă care există între diversele momente ale neoavangardismului românesc postbelic. Realismul senzorial pentru care pledează acum Mircea Cărtărescu sau acea „acuitate a privirii" pe care o reclama Alexandru Mușina nu fac decât să reia, în termeni destul de asemănători, aserțiunile despre principiul vizualității din programul oniric. Mai mult decât atât, deși își clamează, în diversele lor luări de cuvânt teoretice, apetența pentru real, poeții din Grupul 80 nu sunt câtuși de puțin preocupați să „redea" la modul documentarist filmul realității, ci poetizează, fără a face neapărat din vis un „principiu legislativ", la fel ca și autorii din prima promoție experimentalistă, în conformitate cu tehnica viziunii și a configurațiilor, supunând realul unor serii de permutații și aranjamente. „Limbajul poeziei – scria în aceasta ordine de idei Mircea Cărtărescu – pare a fi făcut nu pentru descrierea lumii, ci a ochiului care o vede (...), dar aș merge mai departe și aș spune că, dacă limbajul poetic este cu adevărat o anatomie simbolică a ochiului vizionar, în schimb poezia, al cărei raport cu limbajul poetic este cel între limbaj si vorbire, între potențializare și actualizare – poezia fiind expresia vie a limbajului poetic – este o anatomie a viziunii celui ochi. De aceea poezia va descrie nu ochiul, ci, concavă și inversată pe retină,

lumea văzută de el"[95]. În termeni destul de asemănători se exprima și Nichita Danilov, care, încercând să definească specificitatea liricii optzeciste, arăta că poetul (care pare să ne propună filmul cotidianului) „poate să filmeze de la distanță sau de aproape. Să insiste asupra unor detalii, să ne vâre sub ochi o anumită realitate, după care să treacă la altceva. Ochiul lunecă de-a lungul clădirilor: pereți scorojiți, geamuri, perdele, copaci, vânt. Nori, praf, mașini. Un om care citește un ziar, un om care stă în cap în camera sa de lucru în fața mașinii de scris. Guri care strigă. Mâini care se agită, uși trântite. Un hohot de râs. Artistul nu comentează și nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său «nu e doar o oglindă neutrală și indiferentă», ci o oglindă activă care interpretează văzând și vede interpretând. El nu privește cu ochii, ci, prin intermediul ochilor, privește cu conceptele. (...) Ochiul artistului este un ochi al minții, «capabil să perceapă esențele». Realitatea nu este văzută, «filmată» oricum, ci dintr-un anumit unghi de vedere"[96]. În mai mare măsură chiar decât pentru Mircea Cărtărescu, lumea apare așadar pentru Nichita Danilov ca o textură de semne asupra cărora ochiul „textualizant" exercită un act de „lectură", o hermeneutică sui-generis care are drept consecință „rearanjarea" percepțiilor, „gomarea" unei ordini și instaurarea alteia, într-un mod perfect analog cu producerea textului, care presupune „citirea", „ștergerea" și „rescrierea" – urmându-i, dintr-o asemenea perspectivă, pe onirici și pe poeții obiectelor. Încă și mai apropiați de ideile din programul oniric se dovedesc autorii promoției '80 atunci când se vor angaja în direcția explorării miraculosului ce se ascunde în spatele spectacolului cotidian, ceea ce implică tocmai reinstaurarea literaturii în metafizic. Astfel, Simona Popescu va constata că „realul este (...) la rândul său, plin de convenții sau, mai bine zis, fondului nostru aperceptiv îi corespunde un sistem de relații destul de simplu, de stereotipizat"[97], așa că poetului i se impune modificarea sistemului de conexiuni dintre interioritate și exterioritate, trecerea de la reacția monologică la una dialogică și plurivocă, iar de la perspectiva unică, atemporală, la poliperspectivă, simultaneitate, instantaneitate. Ceea ce înseamnă, în fond, că „poezia realului" – așa cum o înțelege Simona Popescu – nu este „transcriere", ci „interpretare", „reformulare" și „remozaicare", presupunând permutări și combinații operate la nivelul

95 Mircea Cărtărescu, *Realismul poeziei tinere*, în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 181.
96 Nichita Danilov, *Oglinda activă*, în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 160.
97 Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi* în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 187.

materiei elementare a senzațiilor și impresiilor sau, într-un singur cuvânt, „rescriere" a lumii, textualizare a acesteia. Și „întrucât poezia banalului este mereu pândită de pericolul banalității", ea nu trebuie să se înfățișeze ca o simplă colectare de recuzită contemporană, ci să se întemeieze pe un „efort vizionar" de înțelegere a lumii „ca organism viu", și nu doar în „anatomia" ei, ci mai cu seamă în „fiziologia" sa. Încă și mai tranșant se exprimă Alexandru Mușina, afirmând că poezia cotidianului trebuie să fie și o poezie a „miraculosului ascuns în banalitatea vieții", care să sugereze o nevoie de metafizic ce vine pe linia luărilor de cuvânt ale grupului oniric, fiind vorba nu de a rosti metafizicul, ci de a-l configura, a-l etala prin aglutinări de senzații și sub forma feeriei cotidiene. Dacă „omul modern a pierdut paradisurile imaginare – scrie în această ordine de idei Alexandru Mușina – și nu mai poate crede în timpul sacru și în spațiul sacru care orientau și valorificau existența indivizilor cu mentalitate arhaică", în schimb, dispoziția de a semnifica și de a valorifica i-a rămas nealterată, căci „el nu poate exista în afara acestora, are oroare de inform, de haos", astfel încât „sacrul nu dispare, ci se topește, se ascunde în profan. Sub crusta obișnuinței, a rutinei, a cuvintelor uzate colcăie o lume mirifică de senzații și sentimente, o realitate feerică", iar poetul „va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului"[98].

Recursul la obiectual, caracteristic literaturii experimentaliste, are o consecință esențială: epicizarea discursului poetic, care se regăsește la experimentaliștii de pe toate meridianele; ea a fost și unul dintre punctele-cheie ale programului oniric, cel puțin pentru Dumitru Țepeneag. Acesta nu doar avea să afirme în luările lui de cuvânt teoretice că liricul și oniricul se află într-o stare de suspiciune reciprocă, dar (așa cum va mărturisi peste ani) se manifestă „ca un dușman înverșunat al lirismului (chiar și în poezie!) sau mai bine zis al subiectivismului poetic de sorginte romantică", căci – din perspectiva lui – „poetul nu-și exprimă pur și simplu sentimentele, ci le pune eventual în scenă pentru a declanșa un efect estetic"[99]. Cert este că – influențat sau nu de opiniile lui Dumitru Țepeneag – Dimov evoluează tot mai evident către epic, crâmpeie de epos străbat adesea și poemele lui Virgil Mazilescu, dar, ceea ce este încă și mai semnificativ, epicizarea rostirii poetice se manifestă și în afara grupului, exemplul cel mai semnificativ reprezentându-l poezia lui Mircea Ivănescu, autorul celei mai radicale „erezii" din

98 Alexandru Mușina, *Poezia cotidianului* în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 134.
99 Dimov, Țepeneag, op. cit., p. 248.

lirica românească de la sfârșitul anilor '60: aceea care propunea anecdota cotidiană și „anti-poezia" drept principiu poetic. Aici se găsește, *in nuce*, o parte însemnată din programul poeților optzeciști ai cotidianului, din ale căror luări de cuvânt teoretice nu lipsesc de altfel pledoariile pentru epicizarea rostirii poetice, așa cum se întâmplă, de exemplu, în cazul lui Călin Vlasie, care consideră că poetul modern este o victimă a crizei provocate de mașinism, acționează ca un inadaptabil, se retrage într-o „conștiință confortabilă, contemplativă și meta-istorică", în timp ce „modul imagistic este condus la polul superior al maximei deschideri asociative". Trecerea de la modernism la postmodernism este echivalentă, în această ordine de idei, cu trecerea de la mașinism la mașinitate, adică la umanizarea creației tehnice care își pierde agresivitatea, ajungându-se la o reconvertire a artificialului în natural. În timp ce mașinismul separa, izola sau înstrăina, mașinitatea „creează sentimentul acut al participării", „topește prea individualul EU și prea lăbărțatul EL într-un TU calm, rezolutiv, integral; SUNT devine FIIND, ca și EȘTI, ca și ESTE, iar FIIND aparține unui prezent deopotrivă trecut și viitor"[100]. În consecință, poezia se deliricizează, iar eul ultraliric al moderniștilor este substituit de un „eu epic impur" care „gândește epic și simte liric", devenind necontemplativ, participativ, implicat, integral, expresie a lui TU și FIIND.

Investigare minuțioasă a circumferinței, a lucrurilor și întâmplărilor care survin la mare distanță de centru, literatura onirică avea să se asocieze în același timp (ca și literatura experimentalistă în general) cu o reelaborare a statutului subiectului liric / personajului, care se vor apropia tot mai mult de tipologia omului-margine. „Noul real", ca și noul statut al subiectului uman coexistă însă – așa cum am arătat – la scriitorii experimentaliști cu o nouă viziune asupra limbajului, la care s-au referit în luările lor de cuvânt teoretice atât Dimov, cât și Țepeneag. Am văzut că autorul *Deschiderilor* intuia necesitatea trecerii de la poetica simbolului la aceea a semnului, vorbind despre o „teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viață de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente reale și întregi și nu în calitate de simboluri". Ceea ce este perfect în spiritul unei poetici a „circumferinței", căci refuzul unui semnificat transcendent, care devine inteligibil prin intermediul simbolului, presupune existența unui spațiu poetic în care fiecare „punct de pe cerc" își poate aroga la un moment dat dimensiunile unui centru posibil, ajungându-se la acea viață de sine stătătoare

100 Călin Vlasie, *Poezie și psihic*, în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 168.

a cuvântului (Dimov) sau a textului (Țepeneag) pentru care au pledat oniriștii. Ei se situează și de data aceasta în avangarda unei mișcări experimentaliste, care avea să ajungă în deceniile următoare la teoriile textualiste, ce abordează, e drept, într-o formă mult mai laborioasă și mai sistematică, problema „noului limbaj". Astfel, cartea lui Livius Ciocârlie, *Negru și alb*, încearcă să surprindă conflictul dintre structura metafizică a simbolului romantic și materialitatea procesului textual, evidențiind prezența germenilor unei activități producătoare de text nesimbolic încă în operele romanticilor, ceea ce va duce, în mod progresiv, pe parcursul unui secol și jumătate de literatură, la ocultarea funcției simbolice a cuvântului, astfel încât, din perspectiva profesorului timișorean, istoria literaturii moderne se confundă cu istoria trecerii de la simbol la semn și la text. Asemenea germeni sunt „periclitarea identității prin acțiunea diferenței, a lui același de către altul; contactul nemijlocit cu materialitatea tumultuoasă a realului, travaliul transformator (...) corporalitatea, jocurile limbajului, preeminența scrierii asupra vocii, punerea sub semn de întrebare implicit dialogică a propriilor înțelesuri, proliferarea de sens indecidabil, cu neputință de domolit în concluzii univoce"[101]. Analizele lui Livius Ciocârlie pun accentul (în spiritul gândirii celor de la *Tel Quel*) pe dimensiunea productivă a semnului și pe textul înțeles în dimensiunea lui de productivitate. Textul „sfâșie urzeala și este urma unei rupturi", el nu reflectă sens, nu poartă sens, ci „proliferează sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine mereu, iar suveica lui este contradicția menținută pe tot parcursul, ambivalența termenilor, active tot timpul, în ambele sensuri, pe față și pe dos". Astfel că, pierzându-se transparența limbajului simbolic, instituindu-se limba opacă a semnelor, textul va funcționa ca un mecanism de mașinat serii nesfârșite se sensuri, „între părțile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, sclipesc reflexe și se încinge un joc – sintactic și semantic –, la sfârșitul căruia înțelesul rămâne incert. Căutarea sensului, sinuoasa rătăcire în labirint, aduce cu sine dispersarea eului pe firele țesăturii sau, mai bine zis, așteptarea sensului îl schimbă pe cititor într-o Penelopă, care, fără odihnă, destramă și țese altfel, iarăși și iarăși, același văl"[102].

O opoziție tranșantă între poetica simbolului și cea a semnului operează și Marin Mincu în *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, în care criticul semnalează analogia perfectă dintre teoretizările lui Ion Barbu și

101 Livius Ciocârlie, *Negru și alb*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 9.
102 *Ibid.*, p. 244.

abordările teoretice contemporane, ceea ce permite lectura liricii barbiene dintr-o perspectivă textualistă, concretizată într-un sistem de „axiome" pe baza algoritmizării logico-matematice, în timp ce inventarierea „figurilor" prin care textul se autoreprezintă marchează trecerea de la o hermeneutică tradițională (întemeiată pe simbol) la o interpretare de tip semiologic, adică la o hermeneutică a semnelor. Și, odată cu această trecere, travaliul artistic se convertește într-o acțiune pur operațională, într-o „manipulare de semne", care vine exact pe linia teoretizărilor lui Derrida despre (auto) devenirea semnificantului. Căci, departe de a se mai raporta la un semnificat transcendent, acesta devine „productivitate", mașinare de infinite virtualități semantice, care au substanța evanescentă a simulacrului, sau (ceea ce înseamnă același lucru) o producție de nimic, nimic care dobândește (în virtutea acelei dimensiuni „cosmetice" a scrierii despre care vorbește tot Derrida în *Farmacia lui Platon*) aparențele ființei.

O altă intuiție esențială a lui Dimov este legată de corporalitatea cuvântului / limbajului, căci, exact în spiritul abordărilor textualiste de mai târziu, poetul are revelația „unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine", anticipându-i pe Marin Mincu și pe Gheorghe Crăciun. Astfel primul dintre aceștia vorbește despre limba perfect opacă a textului, figurată printr-un element de „decor": edificiul, a cărui trăsătură izbitoare o constituie „alveolaritatea". Format din „plinuri" și „goluri", el produce o înfiorare stranie, mai ales datorită „alveolelor", care sunt „interstiții", „ferestre de neant intercalate în aparenta soliditate a realului". Mai mult decât atât, aceste „alveole" sunt „vorbitoare", „pline de sens", reprezintă „niște punți care ar putea permite sinteza visată între palpabil și existent". Se ajunge astfel la sugestia unui alfabet alveolar, de o marcată corporalitate, constituit din volume și mase care accentuează materialitatea semnului ce se închide astfel în propria lui imanență, refuzându-și structura deschisă spre metafizic a simbolului. Despre corporalitatea semnului a vorbit, de asemenea, Gheorghe Crăciun pentru care „corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent"[103]. Semnele sunt înțelese de autorul *Frumoasei fără corp* ca niște depozite inepuizabile de semnificat, a cărui actualizare implică o scufundare

103 Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Editura Cartea Românească, București, 1993, p. 334.

în corporalitatea materiei semnificante prin mișcări ce antrenează mai degrabă simțurile decât inteligența. Temeiul unei asemenea operații semiotice rezidă într-o dialectică a „corpului" și a „literei" (sinonimă aici cu un „spirit al poeziei", cu un cod retoric sau un canon) care poate să genereze asemănarea ori diferența, de vreme ce „atunci când litera domină corpul, când îl înfrânge și-l subsumează, literatura e asemănătoare"[104], în timp ce orice extensiune a corporalului, orice presiune exercitată de acesta asupra literei sunt producătoare de diferență.

Dacă adăugăm la toate acestea intuițiile legate de „productivitatea" textului ce „se face de unul singur", prezente în luările de cuvânt ale lui Dumitru Țepeneag, putem constata lesne că, în articolele lor, publicate, cele mai multe, la sfârșitul anilor '60, oniricii schițează, de fapt, elementele unui program experimentalist minimal, care vor fi dezvoltate și îmbogățite pe parcursul deceniilor următoare, mai întâi prin teoria textualistă a lui Marin Mincu (urmat apoi de Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu sau Bogdan Ghiu), apoi prin luările de cuvânt ale poeților optzeciști ai cotidianului ce aveau să-și spună postmoderniști. Căci – am spus-o și o repetăm – marea mutație care a survenit în evoluția fenomenului poetic românesc nu s-a produs nicidecum la începutul anilor '80, ci odată cu neoavangarda de la sfârșitul anilor '60, care a dat tonul unei mișcări literare experimentaliste, plasate sub semnul acelei „estetici a tranzitoriului" despre care vorbea Matei Călinescu și care se continuă – sub o formă sau alta – până în stricta noastră contemporaneitate, confirmând ceea ce afirma cândva, pe urmele neoavangardiștilor italieni, Marin Mincu: faptul că experimentalismul este „stilul culturii actuale". Iar singurii teoreticieni ai acestei literaturi experimentaliste au fost, până în anii '80, scriitorii din grupul oniric.

Rămâne greu explicabilă, în această ordine de idei, ciudata lipsă de receptivitate cu care au fost privite de critica românească atât noțiunea de experimentalism, lansată de Marin Mincu încă în 1986, la concurență cu cea de postmodernism, cât și contribuția teoretică a oniriștilor la configurarea unei poetici experimentaliste. Cauzele sunt, fără doar și poate, multiple. Este vorba, mai întâi, de entuziasmul cu care a fost acceptată la noi, începând cu a doua jumătate a deceniului al nouălea, conceptul de postmodernism (care a devenit aproape instantaneu sinonim cu acela de optzecism), chiar dacă termenul suferă (așa cum, de altfel, s-a spus de atâtea ori) de o lipsă de precizie

104 *Ibid.*, p. 336.

care îi transformă conținutul de la un teoretician la altul, nefiind câtuși de puțin clar dacă el desemnează o epocă istorică marcată de prăbușirea gândirii raționaliste (așa cum afirma Arnold Toynbee), un fenomen strict cultural (așa cum consideră Lyotard sau Habermas), un stil, un curent artistic, o ideologie, un avatar al avangardismului (Matei Călinescu) sau doar un „cod pentru acel tip de jocuri copilărești care plac «postpublicului»„ (Claude Rowson). La fel de discutabile sunt și legăturile postmodernismului cu lumea și arta modernă (noțiunea de modernism fiind, de altminteri, la fel de incertă și de alunecoasă) cu care este privit fie într-un raport de continuitate, fie de discontinuitate. „Reprezintă oare postmodernismul, spre exemplu – se întreba în această ordine de idei David Harvey – o separare clară de modernism, ori este doar o revoltă în cadrul modernismului împotriva unei anume forme de «înalt modernism» (...)? Reprezintă oare postmodernismul un stil (...) sau ar trebui să-l privim strict ca pe un concept caracteristic unei anumite perioade (caz în care rămâne să dezbatem dacă s-a născut în anii '50, '60 sau '70)? Posedă într-adevăr un potențial revoluționar prin virtutea opoziției sale la orice formă de metanarațiune (inclusiv marxismul, freudismul și toate formele gândirii iluministe) și atenției deosebite acordate «altor lumi» și «altor voci» care fuseseră de mult timp înăbușite (femeile, homosexualii, negrii, popoarele colonizate care își au propria lor istorie)? Sau reprezintă, pur și simplu, comercializarea și introducerea în cotidian a modernismului și o reducere a aspirațiilor deja calomniate, simbolizate de acesta la un eclectism de piață de tip *laissez-faire*, «orice este acceptabil»? Și considerăm a fi legată ascensiunea sa de o restructurare radicală a capitalismului, de nașterea unei societăți «postindustriale», privindu-l drept «arta unei ere inflaționiste» sau drept «logica culturală a capitalismului târziu» (așa cum ne-au sugerat Newman și Jameson)?"[105]

Căci una dintre particularitățile cele mai frapante ale noțiunii de postmodernism este aceea că ea nu exprimă decât ideea instaurării într-un „după" incert, într-un „sfârșit al istoriei" confortabil (ca la Fukuyama) sau, dimpotrivă, coșmaresc și alienant (ca la Baudrillard). Iar dacă este posibil să descoperim în modul în care acest termen se raportează la conceptele de modernism / modernitate și alte virtuale semnificații, acestea par să fie legate de o intensificare (radicalizare) a ideii de schimbare, de un „extaz" al tranzitorului și, odată cu aceasta, al noțiunii de efemeritate, date implicit ca aspecte

105 David Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, p. 50.

particulare ale modernității. Deoarece, așa cum arătase încă Baudelaire, modernitatea „reprezintă ceea ce este tranzient, trecător, neprevăzut; este o jumătate a artei, cealaltă fiind eternă și imuabilă", plasându-se astfel sub semnul „modei", care constituie, după Baudrillard, „mai mult decât frumosul", așadar fascinantul. Modernismul ar reprezenta, dintr-o asemenea perspectivă, triumful fascinantului asupra frumosului, triumful „modei" care implică schimbarea perpetuă, disoluția permanentă, astfel încât „a fi modern – consideră M. Berman – înseamnă a face parte dintr-un univers în care, după cum afirma Marx, «tot ceea ce este solid se topește în aer»„. Iar postmodernismul pare să înlocuiască ideea de modă printr-o „hipermodă", raportându-se, simultan, la un „hiperviitor" și la un prezent care deja a fost depășit (așa cum sugerează particula *post*), fiind un fenomen solidar cu stările de „estaz", de „prea mult", care definesc, după Jean Baudrillard, lumea „sistemelor" saturate, apărându-ne astfel ca o excrescență „metastatică" a modernismului.

Noțiunea de experimentalism ni se pare, de aceea, mai verosimilă, dar și mai cuprinzătoare decât aceea de postmodernism, căci ea își poate integra, bunăoară, toate acele manifestări literare care nu se mai înscriu în tradiția modernismului interbelic (ca, de pildă, lirica lui Dimov), dar pe care un Mircea Cărtărescu le inventariază totuși cu suspiciune, deoarece i se par – din perspectiva categoriilor lui Hassan – „nepostmoderne". În fapt, ceea ce autorul *Levantului* consideră a fi postmodern nu acoperă decât o parte a unei mișcări experimentaliste mult mai diverse, anterioare cu cel puțin un deceniu față de primele manifestări ale Grupului 80, ce n-a făcut decât să se înscrie în continuitatea valului neoavangardist de la sfârșitul anilor '60, pe care însă, atunci când nu l-a ignorat pur și simplu, l-a privit mai curând cu condescendență. Așa s-a ajuns la acea echivalare optzecism-postmodernism, împărtășită de majoritatea zdrobitoare a criticii, care a creat iluzia unei rupturi în raport cu tradiția interbelică produsă abia odată cu apariția promoției postmoderniste a lui Cărtărescu. Și e de remarcat că singurul care se plasase inițial pe alte poziții, exprimându-și rezervele față de noțiunea de postmodernism și definind experimentalismul drept stilul culturii actuale, Marin Mincu, accentuează acum, nu tocmai fericit, asupra elementelor textualiste din lirica '80, vorbește despre o promoție textualistă (idee mai lesne de combătut, pe care adversarii săi de idei au știut să o speculeze în favoarea lor), pentru ca, ulterior, să se ralieze cel puțin parțial opiniei generale, calificând poezia optzecistă drept textualistă și postmodernă și lăsând deocamdată în suspensie conceptul de experimentalism, care ar fi fost totuși o

armă mult mai redutabilă decât textualismul în confruntarea sa cu proaspăta școală postmodernistă, generată de Cenaclul de Luni, și tutelată, mai mult sau mai puțin vizibil, de N. Manolescu. Atitudinea echivocă a singurului teoretician coerent al experimentalismului nu va face astfel decât să acrediteze și mai mult ideea unei literaturi (neo)moderniste, anterioară anilor '80 și tot mai accentuat anacronică în raport cu postmodernismul promoției '80, o literatură căreia îi sunt asimilați, cu o rea-credință bătătoare la ochi, aproape toți exponenții neoavangardismului (oniricii nu fac excepție) din anii '60.

O asemenea confuzie a fost generată, în mare măsură, firește și de o anumită inerție a criticii, care, tributară încă impresionismului călinescian, moștenește, odată cu lipsa de apetit pentru noutate și experiment a „divinului critic", și judecățile de valoare ale acestuia asupra fenomenului poetic dintre războaie, care privilegiază modernismul mai „temperat" al unui Arghezi, Blaga și poate chiar Barbu, se arată total insensibile la aspectele radical novatoare din lirica lui Bacovia și minimalizează activitatea grupărilor avangardiste. Apare astfel prejudecata (implicită în discursul critic al epocii) potrivit căreia ar exista o poezie „majoră", avându-și modelele în „monștrii sacri" ai interbelicului, pe care le urmează cu mai multă sau mai puțină fidelitate poeții metafizici ai școlii stănesciene, și o alta „minoră", căreia îi vor fi asimilați experimentaliștii de la sfârșitul deceniului al șaptelea, percepuți ca un fel de generație '60 „second-hand", ce urmează tradiția „dubioasă" (estetic, dar și ideologic vorbind) a avangardismului. Nici proza experimentalistă nu se bucură de o receptare mai fericită, reproșându-i-se, mai mult sau mai puțin explicit, îndepărtarea de o altă paradigmă „majoră", aceea a povestirii mimetice. Și e semnificativ că această viziune se va modifica doar odată cu explozia optzecismului (precedată de o mai justă percepție a avangardelor interbelice), ai cărui moștenitori legitimi vor fi declarați (chiar dacă modelele acestora trebuie căutate mai curând pe alte meridiane) autorii generației lui Cărtărescu. Ceea ce face ca, încă odată, prima promoție experimentalistă, cea a oniricilor, să fie expediată în planul al doilea al fenomenului literar, fiind omologată cel mult ca „literatură alternativă".

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Una dintre principalele caracteristici ale oricărei literaturi experimentaliste este diversitatea. Cu toate acestea, în tabloul de ansamblu al experimentalismului pot fi decelate câteva linii principale de evoluție, care se regăsesc, vreme de cinci decenii, în creația poetică a tuturor promoțiilor experimentaliste. Ceea ce pare să confirme opinia lui Jean Baudrillard că lumea actuală (și cultura acesteia) reprezintă lumea „de după dialectică", în care salturile calitative nu mai sunt cu putință, iar așa-zisul progres este reductibil la acumulări de ordin cantitativ. Și pentru că experimentalismul este în esența lui același pe toate meridianele, ni s-a părut util să raportăm, ori de câte ori a fost putință, mișcarea experimentalistă românească la manifestări similare în plan european, câteva importante repere teoretice oferindu-ne, dintr-o asemenea perspectivă, cartea lui Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, consacrată mișcării italiene de neoavangardă, cunoscute sub numele Grupul 63.

Poezia obiectelor. Epicul

După ce dobândește conștiința rostogolirii sale implacabile pe circumferință, actantul liric își pierdea, în poezia neoavangardistă de la sfârșitul anilor '60, orice veleități prometeice sau faustice, producându-se ceea ce teoreticienii experimentalismului italian numeau „reducerea eului ca producător de semnificații". Această reducție – sublinia Cornel Mihai Ionescu – constituie principala premisă pentru o „poetică a obiectelor", al cărei precursor a fost, în contextul liricii europene, Francis Ponge. Din perspectiva poetului francez, prezența obiectelor, „evidența lor concretă, densitatea lor, cele trei dimensiuni ale lor, partea lor palpabilă, existența lor de care sunt mai sigur decât de a mea proprie, toate acestea sunt singura mea rațiune de a fi, pretextul

meu la drept vorbind"[106]. Căci drama căderii din centru sfârșește prin a genera, mai mult decât un acut sentiment al alienării, o stare de perplexitate ontologică, de dubitație anxioasă, legată de angoasa profundă a unei subiectivități lirice care nu mai are certitudinea propriei existențe, resimțită ca precară și chiar îndoielnică. Poeții experimentaliști (iar activitatea *Novissimilor* e cât se poate de semnificativă în această privință) vor ajunge astfel la ideea unei „poetici a obiectelor" legată de explorarea fertilă a circumferinței și de contactul nemijlocit cu materialitatea realului, care este perceput acum în el însuși și în „obscenitatea" lui superlativă, iar nu ca o textură de simboluri ce fac inteligibil metafizicul, ca în poezia „de cunoaștere" a moderniștilor. „Nu e posibil – scria, în această ordine de idei, Luciano Anceschi – să dizolvi obiectele în conștiință, întrucât obiectul este totdeauna o construcție liberă, imprevizibilă, care scapă gnoseologiei de tip mentalist. Încrederea în prezența obiectelor ar putea constitui sursa unei poezii care devine trup, care poate fi văzută și atinsă. Nici o renunțare la obiecte, nici o *hantise d'abolir*; o poezie *in re*, nu o poezie *ante rem*."[107] Relaxându-și tensiunea spre metafizic, poezia va avea acum drept miza „recunoașterea realității" (așa cum spunea Angelo Guglielmi), „totala demistificare a realului, o redescoperire a lui în «neutralitatea» lui originară, de «gradul zero», o captare a lui «dincoace» mai înainte de orice operație de valorificare". Și, la fel ca în Noul Roman Francez – cu care poezia obiectelor are suficiente puncte de convergență, această nouă priză asupra realului presupune o ipostază umană specifică: *voyeur*-ul, a cărui privire încearcă să regăsească realitatea în starea ei de „inocență primordială", dar și o anumită știință de a privi, care extrage lucrurile din textura conexiunilor stabilite prin obișnuință, le integrează în conexiuni insolite, în configurații pline de stranietate. O asemenea știință de a privi este în legătură cu funcția „textualizantă" a ochiului (prezentă, mai târziu, și în teoretizările optzeciștilor), ce dezmembrează și reasamblează la nesfârșit substanța realului, care devine materia unor serii infinite de permutații și combinări, o „lectură" sau o „hermeneutică", astfel încât poezia obiectelor va presupune cu necesitate experimentele optice, cultivarea voită a unor „disfuncționalități de percepție" care să proiecteze asupra realității unghiuri insolite de reflectare. Lucrurile vor deveni, în felul acesta, perfect izomorfe cu semnele în totalitate opace ale unei scrieri corporalizate și ilizibile (prin

106 *Apud* Cornel Mihai Ionescu, op.cit., p. 110.
107 *Ibid.*, p. 112.

urmare, semnele unui „text"), iar realitatea devine „materie" în sensul cel mai strict al cuvântului, e închisă în sine, refractară la orice semnificat transcendent. Este calea pe care vor merge, pornind de la experiența artistică a avangardelor interbelice, și poeții români ai obiectelor: George Almosnino, Vasile Petre Fati, Constantin Abăluță, Gheorghe Grigurcu, cărora li se vor adăuga ulterior reprezentanții noii poezii epice", căci „obiectul nu înseamnă neapărat corpul material palpabil, ci poate fi un eveniment sau o activitate; obiectul poate fi sursă sau finalitate a unui act sau poate fi chiar acest act. De aceea poetica obiectelor reprezintă printr-un aspect al ei un mod de a reabilita gestul epic în creația poetică"[108]. O asemenea reabilitare a epicului devine vizibilă în context românesc la sfârșitul anilor '60, odată cu teoretizările oniricilor și cu anecdoticul cotidian promovat strălucit de Mircea Ivănescu. Această linie va fi urmată în deceniile următoare de poeții optzeciști ai cotidianului (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina, Romulus Bucur), regăsindu-se ulterior în eposul lumpen al lui Ioan Es. Pop sau în reportajele mizerabiliste ale Grupului 2000 (Marius Ianuș, Domnica Drumea, Dan Sociu, Bogdan Perdivară etc.).

Onirism și vizionarism

Ca și „poezia obiectelor", producția poetică a oniriștilor implică acceptarea resemnată a rostogolirii din „centru" și explorarea „circumferinței", unde pot interveni la tot pasul feeria, fabulosul, mirificul. Întâlnim și aici „experimentele optice", care însă de data aceasta funcționează după logica visului, se concretizează în viziuni și configurații alcătuite în conformitate cu principiul vizualității teoretizat de Dimov și întemeiate pe jocurile savante de lumină și de culoare, care pot fi receptate ca tot atâtea semnale ale metaficului. Preocuparea pentru fenomenul oniric se manifestase, de altfel, și în contextul altor mișcări literare cu caracter experimentalist, iar un bun exemplu în această privință ni-l furnizează tot literatura neoavangardistă italiană. „Fabula onirică – adică visul – arăta în această ordine de idei Eduardo Sanguinetti – poate deveni astfel o structură exemplară, cu ajutorul căreia conștiința contemporană își poate reprezenta în modul cel mai convingător resortul mental al narațiunii (...) Stilul unei asemenea proze va mima aluziv

108 Cornel Mihai Ionescu, op.cit., p. 112.

limbajul visului, folosindu-se de un lexic regresiv, de o subvorbire oniroidă și de o sintaxă deficientă"[109]. Chiar dacă procedeele pe care le enumeră scriitorul italian diferă, în mare parte, de tehnica vastelor diorame dimoviene, esențială rămâne această preocupare pentru logica visului, ceea ce dovedește că eforturile grupului oniric în direcția unei noi literaturi nu erau câtuși de puțin izolate în context european și se regăsesc în interiorul altor mișcări cu caracter experimentalist. Iar influența oniricilor (Dimov, Mazilescu) asupra promoțiilor următoare va fi una constantă și de lungă durată. Din mantia lor se trag lirismul vizionar și metafizic al câtorva poeți optzeciști de notorietate (Ion Mureșan, Nichita Danilor), vizionarismul „schizo" al lui Paul Daian sau Ionel Ciupureanu, himerismul lui Vasile Baghiu, ca și o bună parte din poezia „asianică" a Grupului 2000 (Claudiu Komartin, Dan Coman, Teodor Dună, Ștefan Manasia etc.). Oarecum înrudit cu demersurile poeților din grupul oniric este, în strictă contemporaneitate, vizionarismul lui Cezar Ivănescu sau Mihai Ursachi, care urmează însă tradiția romantismului, fiind mai aproape de Novalis, Jean Paul sau Poe decât de tehnica picturii suprarealiste, al cărei model încercau să-l transpună în plan literar oniriștii.

Tentația deriziunii

Creație a omului socratic, literatura experimentalistă se asociază, așa cum am văzut, cu o exacerbare a conștiinței teoretizante și a spiritului critic. Autorul experimentalist reflectează asupra actului artistic, încearcă să exercite asupra acestuia un control permanent, substituie fluxul tumultuos al transei sau inspirației printr-o luciditate superlativă. În această ordine de idei, Luciano Anceschi sublinia, bunăoară, că grupul *Novissimilor* reprezintă „o generație în care spiritul critic este foarte puternic", în timp ce creația lui pozitivează actul critic, căruia îi acordă creativitate și capacitate de invenție. Faptul determină – arăta Cornel Mihai Ionescu – „preponderența crescândă a discursului programatic prin care opera de artă devine un exemplar de poetică", exprimând „deplasarea energiei creatoare și a momentului creativității din actul creației în cel critic". În același timp însă, scriitorul experimentalist are tendința de a se detașa de lumea propriilor sale fantasme, pe care o va supune bagatelizării și deriziunii, astfel încât „eposul" rinde

109 *Ibid.*, p. 87.

la fiecare pas să se transforme în comedie a existenței, dar mai cu seamă a literaturii, care se reduce, în cele din urmă, la propria ei parodie. Această tentație a deriziunii se face prezentă la toate promoțiile experimentaliste: o regăsim în „antipoezia" lui Mircea Ivănescu, în ironia romantică a lui Mihai Ursachi, la Emil Brumaru și Petre Stoica, în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu (care încearcă să ridice parodicul până la dimensiunile unei „arte majore") și în poezia colegilor lui de generație, pentru a-i regăsi ultimele avataruri la „umoriștii" promoției 2000 (Constantin Acosmei, V. Leac, Mugur Grosu).

Poezia confesivă

Poezia confesivă a experimentaliștilor se particularizează prin faptul că aduce în prim-plan imaginea omului-margine, care și-a pierdut statutul de „ființă metafizică", trăiește mai mult la nivelul senzațiilor decât al stărilor afective și suferă „teroarea somaticului", descoperind mizeriile sexualității și ale cărnii în suferință. Nu întâmplător această poezie a fost inițial apanajul câtorva poete (Angela Marinescu, Nora Iuga), în ale căror poeme ochiul „disfuncțional" (textualizant) nu se mai fixează câtuși de puțin, ca la poeții obiectelor sau ca în eposul anecdotic al lui Mircea Ivănescu, asupra lumii exterioare, ci devine introspectiv, scrutează viața plasmelor feminine, rostogolirea din centru identificându-se aici cu căderea într-o feminitate resimțită drept margine. În poezia feministă a Grupului 90 (Saviana Stănescu, Rodica Draghincescu), această viziune avea să fie dezvoltată cu mijloacele parodiei grotești, pe linia acelei „strategii a uzului și abuzului parodic al reprezentării femeii din cultura de masă" despre care vorbea Linda Hutcheon, pentru ca lirica promoției următoare (Elena Vlădăreanu, Miruna Vlada, Oana Cătălina Ninu) să transforme corpul / sexul într-o sursă de oroare și de dezgust. În felul acesta ajungându-se la formula poemului „extrauterin" despre care vorbește Miruna Vlada într-un text cu caracter de „program" (dacă nu chiar de manifest) publicat în revista *Paradigma*.

Poezia de limbaj. Textualismul

Întemeindu-și perspectiva pe premisa că limbajul și-a pierdut orice capacitate de a denumi sau de a semnifica, teoreticienii experimentalismului au învestit cuvântul cu o nouă funcție. „Limba – afirmă, în această ordine de idei, Angelo Guglielmi în cunoscuta sa luare de cuvânt intitulată *Avangardă și experimentalism* – ca reprezentare a realității este de acum un mecanism dereglat. Totuși, scopul scrisului rămâne recunoașterea realității. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit până în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se față de aceasta într-o poziție frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-și schimbe punctul de vedere, să se mute adică în inima realității, transformându-se din oglindă reflectoare într-un minuțios înregistrator al proceselor, chiar și al celor mai iraționale de formare a realului; sau, continuând să rămână la exteriorul realității, să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile amplificându-se în forme halucinate să se dezvăluie. Aceasta este operația esențială a noului experimentalism."[110] Prin urmare actul producerii semnificantului se identifică acum cu semnificatul, operațiune care poate fi înțeleasă ca o trecere dincolo de limbaj a subiectivității, ce își refuză cu obstinație orice atribut stabil, orice închistare într-o formulă lingvistică, revendicându-și aproximativul, indecidabilul, procesualitatea, metamorfoza. Iar posibilitățile limbajului de a servi ca material poeziei, elaborarea textului ca atare și autoreferențialitatea semnificantului devin teme poetice. Într-o asemenea direcție au mers poezia lui Șerban Foarță, urmat ulterior de o parte a promoției '80 (Ion Stratan, Ion Flora, Matei Vișniec, Petru Romoșan, Aurel Pantea), dar și căutările Grupului 2000 în legătură cu elaborarea unui limbaj „de unică folosință" (Dumitru Crudu, Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Răzvan Țupa). În formele sale cele mai radicale, această poezie de limbaj se confundă cu textualismul, care, departe de a fi o formă întârziată de modernism, are manifestări similare în cadrul unor mișcări experimentaliste europene. De altfel (mai ales într-o parte a criticii americane), s-a sugerat ideea că textualismul ar reprezenta o primă faza a postmodernismului, care „derivă din ideile lui Barthes și Derrida și e de orientare lingvistică, adică textuală". Acum, „atacului împotriva noțiunilor de «limbaj», «reprezentare»,

110 Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, op. cit., pp. 160-168.

«subiect» i se adaugă marea importanță acordată «jocului liber» (extensia «la infinit» a jocului reciproc al semnificațiilor, în absența «semnificanților transcendenți» și a sensului metafizic) și intertextualității". De aceea pare mai verosimilă ipoteza ca textualismul și „poezia cotidianului" (pentru care pledează poeții ce și-au spus postmoderniști) să fie subordonate conceptului mai cuprinzător de experimentalism și unei viziuni existențiale de factură apocaliptică. Analogia cu grupul experimentalist italian al *Novissimilor* poate fi semnificativă și dintr-o asemenea perspectivă, căci în interiorul acestuia se disting manifestări uneori aparent divergente, dar similare oarecum direcțiilor care se conturau în literatura română a anilor '80. Este vorba mai întâi despre o „poezie a obiectelor", care tinde să evolueze spre epic, în paralel cu care însă se cristalizează totodată o „action poetry" care se înrudește în spirit cu textualismul, căci pune accentul pe facerea poeziei, care își creează sensul pe baza unei acțiuni, se produce ca o patologie a limbajului și descoperă o soluție în împingerea către paroxism a acesteia în vederea unei revelații care are ca efect „dezastrul". Textualismul a însemnat așadar o formă particulară de experimentalism; teoretizată și practicată inițial de Marin Mincu, ea a avut destul de puțini adepți declarați (Gheorghe Iova, Bogdan Ghiu), dar influența pe care a exercitat-o, începând cu anii '80, asupra producției poetice românești rămâne cu totul semnificativă. Ultimele sale sechele pot fi decelate la reprezentanții Grupului 2000, începând cu *Paginile* Elenei Vlădăreanu și sfârșind cu *Corpurile românești* ale lui Răzvan Țupa.

BCU IASI CENTRAL LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Strălucirea și suferințele modernismului. Un antropocentrism disperat

NICHITA STĂNESCU

Evoluția poeziei românești spre experimentalism începe odată cu angoasa căderii din centru, continuă cu investigarea marginilor, a circumferinței și culminează cu un patos al ex-fundării (des-temeierii) care marchează triumful perspectivei apocaliptice întemeiate pe nihilocentrism și pe conversia mișcării centrifuge, a „căderii din", într-o mișcare centripetă, ce are drept obiectiv nihilul transformat în obiectul unei „noi religiozități" thanatofile și thanatocratice.

Teroarea „rostogolirii pe cerc" se făcea simțită, de altfel, încă în lirica interbelică. Un bun exemplu în acest sens l-ar putea constitui „poezia provinciei" (și mai cu seamă Bacovia, primul mare poet român a cărui creație stă sub semnul apocalipticului), căci, mai mult decât un topos poetic, provincia reprezintă aici o categorie ontologică, e o figurare a marginii și a marginalității, a „circumferinței". Prin urmare „târgul" atât de des invocat în această lirică ar putea fi privit ca o replică a periferiei caragialiene (altă „margine" !), situată în interstițiul dintre civilizație și barbarie, ca și casa lui Jupân Dumitrache, care stă cu fața către oraș și cu spatele spre maidan, constituindu-se într-un „cerc" de-a lungul căruia fiecare punct reprezintă reflexul parodic al centrului. Aici, existența nu mai este trăită, ci doar simulată, se convertește într-o succesiune de automatisme grotești, a devenit simplă „mecanică", așa cum se întâmplă la Ion Minulescu („În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână / Un bătrân și o bătrână, / Două jucării stricate, / Merg ținându-se de mână") sau Demostene Botez („Pe strada-n care au ieșit caței și slugi / Trec

în rând recruții tunși și clăpăugi / Îngânând din gură un cântec de ostaș / Ce deșteaptă case goale prin oraș"). Viața a devenit, așadar, odată cu căderea pe cerc, aparență și simulacru, iar subiectului uman nu-i mai rămâne decât să se îndoiască de propria lui existență: „Ce mai este?... Cărți de noapte / Mai citesc și-mi pare că sunt viu" (Bacovia). Această stare de dubitație anxioasă solicită cu necesitate prezența „confirmatorilor", prin intermediul cărora ego-ul încearcă să dobândească proba propriului fapt de a fi. Și, în această ordine de idei, femeia bacoviană, în fața căreia actantul liric execută de atâtea ori mișcările unui mimus absurd, joacă, fără îndoială, rolul unui confirmator a cărui tăcere nu face decât să tensioneze până la paroxism starea de îndoială. Dar supremul confirmator este, în spațiul agonic al poeziei bacoviene, vorbirea. Aici exiști în măsura în care vorbești, dar însuși limbajul tinde să-și piardă calitatea de confirmator, căci el nu se poate constitui într-o rostire coerentă, rămâne o emisie de vorbe lipsite de noimă, un automatism. Nu doar existența, ci și identitatea stă însă în această lume sub semnul îndoielii. Starea de interregn, situarea între civilizație și natură generează acum o criză acută de identitate: târgul e invadat de vegetație, tinde să se topească în circuitul energiilor cosmice (ca la Fundoianu), e resimțit ca străin, „jidovit" (ca la Bacovia), populat de prezența „oamenilor în uniformă": „Prin târgu-nvăluit de sărăcie / Am întâlnit un popă, un soldat..." (Bacovia). Aici, uniforma are, de altfel, tendința de a lua locul epidermei: resimțindu-și acut vacuitatea interioară, subiectul uman va ostenta o identitate „de împrumut", o cvasiidentitate, o mască socială, prin intermediul căreia „cinele" este redus la un „ce". Astfel încât uniforma intră și ea în categoria confirmatorilor ineficienți, care mai mult infirmă decât afirmă o identitate. Iar târgul capătă astfel tot mai mult aspectul „circumferinței diforme" a cercului „imperfect", unde guvernează haosul și absurdul. În consecință, el se va plasa, ca și mahalaua caragialiană sub semnul unei licențiozități absolute: aici, „sepulcrele" sunt violate, canapeaua din altar invită la concupiscență, trecătorii sunt gata să se gâtuie unul pe celalalt: „Acum ne-om gâtui, tovarăși! / El – om flămând, eu – om sătul" (Bacovia). Această licențiozitate nu mai păstrează însă nimic din veselia (fie ea cât de gregară) a carnavalului caragialesc. Ea reprezintă descărcarea unor dejecții vitale, expresia unei vitalități „excrementiale", bântuite de coșmarul propriei entropii. Epuizarea acestor energii bestiale dobândește forma cremațiunii apocaliptice; viața a devenit, în conformitate cu principiul entropiei, energie calorică, iar târgul se transformă într-un crematoriu terifiant, care reduce viața la plasmele anorganice și la carbon.

Astfel încât rezultatul unor asemenea explozii degradate de energie vitală nu poate fi decât scrumul, ce reprezintă ultimul reziduu al vieții, noianul eschatologic de negru invocat de Bacovia. Iar după producerea catastrofei entropice, după ce a fost golită de substanța vitalului, ca urmare a rostogolirii pe circumferință, lumea târgului dobândește aspectul unui relicvariu, al unui „muzeu al pustietății și deșertăciunii", așa cum sunt panoramele bacoviene sau „casa din Mangalia" evocată de Vinea: „Pe prag zebrat de drumuri vechi / la Pontul Euxin / casa cojită de crepuscul / e o epavă mai mult / fără leagăn, fără cuvânt". Provincia despre care vorbesc poeții interbelici având astfel, mai ales la Bacovia, configurația unui *mundus* apocaliptic și solidarizându-se cu ideea unei lirici a marginii, care se va manifesta mai pregnant în lirica de după război, asociindu-se cu poetica textului. Iar pe măsură ce ideea de „margine" devine tot mai conștientizată, așa cum se întâmpla la autorii ultimei promoții poetice, paradigma bacoviana capătă, din ce în ce, dimensiunile unui „model absolut".

În anii '60, trecerea dinspre o poezie încă simbolizantă, marcată de teroarea căderii din centru, spre poetica semnelor și a textului se făcea simțită în lirica generației lui NICHITA STĂNESCU pe măsură ce reprezentanții acesteia își epuizau în cărțile lor de început elanurile adolescentine și sentimentul jubilației vitaliste. În această ordine de idei, cele *11 elegii* fixează magistral anxietățile provocate de conștiința rostogolirii pe circumferință, balansul neliniștit al unei conștiințe prinse între fascinația textului și utopia metafizică a modelului antropocentric. Așa cum pe bună dreptate observa Ștefania Mincu, *Elegiile* reprezintă „un sondaj nou și original în profunzimea legăturii dintre om și cuvânt, un fel de fenomenologie a spiritului întreprinsă în domeniul poeticului (...) o cină de taină spirituală, un dialog al sinelui cu sine, care își are epicitatea, momentele sale și concluzia sa în final, așezată ca o opțiune derivată din descoperirea pe viu a condiției fundamental elegiace a odiseei omului în cuvânt"[111]. Cu mențiunea că o asemenea „fenomenologie" a verbului este integrată de Nichita Stănescu în rama unui discurs ce se propune în același timp ca o cosmogonie, teogonie și antropogeneză, tinde să se articuleze într-o viziune totalizatoare și, prin urmare, metafizică a ființei (într-o „metanarațiune"), înfățișându-se ca o variantă modernă la poemele

111 Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis și poiein*, Editura Cartea Românească, București, 1991, p. 268.

„didactice" ale Antichității, dar și ca un demers în direcția Cărții mallarméene. În consecință, discursul stănescian din *Elegii* va fi unul hermetic, de vreme ce autorul face apel la limbajul „simbolurilor originare", un limbaj emblematic, exprimând acea ordine a universului știută numai de inițiați, situându-se astfel în continuitatea liricii barbiene și neasumându-și deocamdată obscuritatea generată de „deschiderea" permanentă a operei, refuzul fixării ontologice, ambiguitatea. În această ordine de idei, transcriind angoasa căderii pe circumferință și aspirația recuperării centrului, simbolistica *Elegiilor* se leagă de reprezentările punctului central, care este originea, principiul fără formă și fără dimensiuni, indivizibil, constituind imaginea Unității primordiale, ce produce prin „iradiere" lumea, evocat în *Elegia întâia*, a dedalizilor. Este vorba aici de starea anterioară trecerii Verbului în manifestare, când (potrivit *Evangheliei după Ioan*) „Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul", Logosul identificându-se astfel cu Tatăl și fiind cuprins în tăcerea Tatălui, laolaltă cu virtualitățile tuturor lucrurilor, ale tuturor limbajelor, discursurilor și semnelor. „Dar mai important – consideră Ștefania Mincu – este momentul revelării situării subiectului uman în interiorul cuvântului", iar „în interioritatea aceasta perfectă săălășluiește o altă interioritate, aceea a ființei umane, la rândul ei dată doar ca posibilitate.(...) Și de aici condiția primordială a omului, care, dintr-o dată, se descoperă într-un spațiu ce are numai interioritate, nu și exterioritate"[112]. Astfel încât logocentrismul viziunii stănesciene implică antropocentrismul; starea paradisiacă a verbului este totodată starea paradisiacă a omului, care coincide cu plasarea în centru, situându-se antitetic în raport cu rostogolirea pe cerc, care se produce odată cu trecerea în planul manifestării. În ipostaza lui de dedalid, poetul va fi, prin urmare, un constructor de „arcane", de „labirinturi" ce tind să se constituie în echivalentul stării de virtualitate a logosului, ceea ce presupune ocultarea tuturor sensurilor, reducerea limbajului – prin de-semnificarea vorbirii ca manifestare – la simpla posibilitate de a semnifica. Iar labirintul va fi – într-o asemenea ordine de idei – o figurare a textului înțeles ca un potențial de energie semnificantă care, prin mișcările „viclene" ale scrierii (orice drum prin labirint este o „șerpuire", adică o scriere), își amână la nesfârșit producerea sensului. Astfel încât există o convergență între starea de început a cuvântului și „începutul experienței proprii a subiectului în cuvânt" (pe care punea accent Ștefania Mincu), tocmai fiindcă

112 *Ibid.*, p. 269.

viziunea poetului este simbolizantă, se întemeiază pe legea analogiei și proclamă, în spiritul hermetismului, concordanța deplină dintre macro și microcosmos. Iar drumul prin labirint nu presupune încă asumarea rostogolirii pe cerc, ci, dimpotrivă, se leagă de aspirația menținerii în „punctul central" prin actul textualizării, căci, deși textul este doar un simulacru de manifestare, o manifestare de nimic, el face cu putință totuși prelungirea la nesfârșit a momentului anterior izbucnirii în exterioritate. Se schițează astfel coordonatele unui antropocentrism disperat prin care subiectul liric încearcă să reacționeze la angoasa prăbușirii pe circumferință și să facă abstracție de efectele „morții lui Dumnezeu și a metafizicii", angoasă a căderii, dar și a expresiei, astfel că perspectiva lui Nichita Stănescu prezintă unele puncte de incidență cu cea a lui Beckett, pentru care există o condamnare a ființei umane la expresie, iar, pe de alta parte, dorința de expresie este vanitoasă, întrucât „nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin care s-ar putea exprima ceva". Poezia lui Nichita Stănescu exprimă, la rândul ei, aceeași oscilație neliniștită între dorința de a exprima și conștiința unui vid al expresiei, al limbajului, al posibilității acestuia de a semnifica. Și, întocmai ca la Beckett, o relaxare a acestei tensiuni este posibilă, dar soluția nu mai este, ca la autorul lui Godot, primordial existențială, concretizată într-o artă a refuzului absolut, care, așa cum arată Nicolae Balotă, „după ce încetează să mai fie reprezentativă, după ce nu mai are ce exprima (...) nu mai are voie să exprime cu bună știință nici Nimicul, propriul ei neant interior"[113] (...), ci o soluție „de limbaj", legată de intuiția textului ca labirint și a poetului în ipostază de dedalid, ceea ce face cu putință, așa cum am spus, amânarea căderii din centru sau, odată ce rostogolirea pe circumferință, s-a produs efectiv recuperarea centrului, ca în *Elegia a opta. Hiperboreeana.* Aici, poetul vehiculează cu simbolistica axei cosmice, invocând „nordul extrem", așa-numita „poartă a zeilor", plasată sub semnul zodiacal al Capricornului, căci Hiperboreea pare să fie o reprezentare a „nordului cosmic", a „nordului ființial, care (arăta René Guénon) „desemnează poarta de ieșire din manifestare și trecerea spre stările superioare". Simplu punct, izomorf oarecum nadirului barbian, nemanifestat, fără dimensiuni, lipsit de corporalitate, „polul alb din nord", invocat într-un poem din *Oul și sfera*, nu poate fi conceput decât răsturnat în „oglinda" manifestării, ca în *Elegia a opta*, sub forma unei proliferări, monstruoase aproape, de puncte materiale, antrenate într-o mișcare browniană, fără început și

113 Nicolae Balotă, *Euphorion*, EPL, București, 1969, p. 147.

fără sfârșit: „oceanul va crește, desigur, va crește / până când fiecare moleculă a lui / cât un ochi de cerb va fi, / sau / cu mult mai mare, / cât un trup de balenă va fi. / Voi plonja într-o astfel de apă mărită, / izbindu-mă de browniene privelişti, / într-o mișcare de spor disperată. / Voi face zigzaguri: lovită / de mări, întunecate, reci molecule / adeptele lui Hercule". Centrul este recuperat așadar „în oglindă", în punctul opus „nordului ființial", adică în universul acvatic al Racului, unde simbolismul tradițional plasează „poarta oamenilor" pe unde are loc intrarea în manifestare, spațiu așadar matricial, solidar cu simbolistica apelor primordiale, evocând maternitatea cosmică, dar și matrice textuală (izomorfă „literei A" celebrate în cartea *Necuvintelor*), căci orice apă este și text, în timp ce schema motrice a vortexului sugerează mișcarea permanentă pe care o presupune produsul textual în dimensiunea lui de productivitate, de actualizare a unor serii nesfârșite de virtualități semantice. Astfel încât „naşterea" la care face acum referință discursul stănescian este naștere întru text, naștere a poeziei (a stării de poezie), dar și a poetului în dimensiunile lui de ființă dedalidă. Adică în ipostaza unui „nou Adam", care (după cum se poate citi în *Cartea Facerii*) dă nume tuturor creaturilor, inventând o „altă limbă", care, chiar dacă nu se confundă cu limbajul adamic, păstrează ceva din energia magic-semnificantă a acestuia, o energie pe care limbajul uzual, limba „de după Babel", a pierdut-o în totalitate. Dar, ceea ce este cu totul semnificativ pentru lirica non-expresiei pe care o practică Nichita Stănescu în faza *Elegiilor*, magia cuvântului funcționează aici doar ca „energie potențială", orice actualizare a ei prin rostire degradând-o, transformând-o, finalmente, în propria-i „urmă", care arată mai mult decât spune, ajungându-se la un limbaj al etalării și ostentării (care este limbajul textului și, în ultimă instanță, al poeziei), sensul nemaiapărând acum ca un adevăr exterior discursului / scrierii, ci e chiar acel discurs, această scriere, care nu fac în fond altceva decât să-și etaleze propria tensiune spre articularea indicibilului și inominabilului, situându-se astfel la jumătatea drumului dintre „revelație" și „nerevelație": „Hiberboreea, zona mortală / a maimarilor minții, / loc al nașterilor de copii de piatră, / din care sculptați sunt doar sfinții. // Hiperboreea, alb, negru, / aur, argint, / revelație, nerevelație, tristețe / alergând și orbecăind". Întemeindu-se pe un asemenea limbaj al etalării, actul creației își descoperă materia primă în punctul material ce constituie reflexul în oglindă, dâra sau urma corporalizată a „polului hiperboreu" și poate fi privită ca o figurare a semnului, în timp ce punctul său terminus va fi „sfera", respectiv superlativul punctului, opera, ca expresie a totalității,

generată în urma unui proces care rămâne totuși cantitativ, și nu calitativ: „Se arată o sferă cu întunecimi ca munții, / pe care păsările stând înfipte-n ciocuri / cu pocnet greu de aripi o rotesc". Amplificare a punctului, sfera va fi însă, ea însăși, o formă / operă imperfectă, căci adevărata esență a actului creator rezidă nu în operă, ci în acțiunea producerii ei, în „idealul de zbor" pe care îl evocă imaginea păsării și, în aceasta ordine de idei, produsul creat, textul, nu constituie decât o relaxare provizorie a tensiunii semnificante implicate în creație: „desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici, / și-o aură verzuie prevestește / un mult mai aprig ideal". În același timp însă, în virtutea antropocentrismului disperat despre care vorbeam la începutul acestor considerații, actul poetic devine temeiul unei retorici a arătării și, dintr-o asemenea perspectivă, sfera devine reprezentare a totalității sau, mai exact, a demersului spre totalizare pe care îl presupune orice efort metafizic. Acum, poezia își arogă statutul unei noi metafizici, ce își are fundamentul în postularea antropocentrismului, pe care îl relevă experiențele ființei dedalice, astfel încât, încă din *Elegia întâia*, se conturează o perspectivă clar antropocentrică („aici dorm eu înconjurat de el"). Iar prin intermediul actului poetic, este regăsită, astfel, coerența metafizică a ființei pe care semnele o reproduc în sensul plastic al termenului, o fac vizibilă fără să o rostească; în același timp, însă, subiectul uman se caută pe sine, își caută propriul centru, propriul „nucleu" pe parcursul unei geste existențiale care va face pertinent faptul că a căuta este mult mai relevant în ordine ontologică decât a găsi. Acest „centru interior" spre care este orientată vectorial ființarea umană este evocat în lirica lui Nichita Stănescu, la fel ca în simbolismul tradițional, prin imaginea inimii, care – spune René Guénon – reprezintă „soarele interior", este organul forței centripete conținând esența vieții, acea (în termenii psihanalizei lui Diel) „pulsiune esențială" prin care omul se pune de acord cu legea supremă a vieții. În această ordine de idei, ultima dintre elegiile stănesciene, *Intrare-n muncile de primăvară*, este elegia drumului pe care subiectul uman îl inițiază spre propria-i inima: „Inimă mai mare decât trupul, / sărind din toate părțile deodată / și prăbușindu-se din toate părțile-napoi / asupra lui / ca o distrugătoare ploaie de lavă". Mai mare decât trupul, inima este – potrivit învățăturilor tradiționale – sediul spiritului divin, care „este mai mic decât un bob de orez, mai mic decât un grăunte de orz, mai mic decât un grăunte de mustar, mai mic decât un grăunte de mei, mai mic decât germenele dintr-un grăunte de mei" și, totodată, „mai mare decât pământul, mai mare decât atmosfera, mai mare decât cerul, mai mare decât toate lumile

laolaltă". Ea se asociază cu simbolistica focului, este „inima în flăcări" din tradiția mistică, manifestând două aspecte: lumina și căldura, care iradiază asupra subiectului și obiectului deopotrivă în calitate de principiu vital, ce asigură legătura subiectului uman cu „inima lumii". Antrenată într-o mișcare pulsatorie, inima va constitui astfel, în plan uman, analogul perfect al Principiului, din care emană și în care se reîntoarce manifestarea, astfel încât drumul spre centru și călătoria interioară spre propria inimă sunt perfect sinonime. Dar, așa cum centrul nu poate fi atins sau recuperat decât în oglindă, inima se dovedește, la rândul ei, în viziunea lui Nichita Stănescu, intangibilă, impenetrabilă, este ținta spre care aspiră făptura umană în totalitatea ei și care nu poate să fie vreodată atinsă, ceea ce face ca existența să fie, în aspectul său esențial, o perpetuă căutare a inimii, a soarelui interior: „Voi alerga deci în toate părțile / deodată / după propria mea inimă voi alerga, / asemeni unui car de luptă / tras din toate părțile simultan / de o herghelie de cai biciuiți". Tangibil cu adevărat se dovedește pământul în ipostaza lui de „uter cosmic", de pachet energetic germinativ prin a cărui acțiune virtualitățile eului trec în manifestare. Așadar, pământul reprezintă aspectul corporalizat al Principiului, tot așa după cum, în *Elegia a opta*, sfera constituia corporalizarea „polului hiperboreean", în interiorul unei viziuni care tinde să anuleze orice distanță dintre macro și microcosmos: „A te sprijini de propriul tău pământ / când ești sămânță, când iarna / își lichefiază oasele ei albe și lungi / și primăvara se ridică. // A te sprijini de propria ta țară / când, omule, ești singur, când ești bântuit / de neiubire, / sau pur și simplu când iarna / se descompune și primăvara / își mișcă spațiul sferic / asemenea inimii / din sine însăși spre margini". Pământul va fi postulat acum drept „țară" a făpturii umane, trecându-se astfel de la universul transparențelor acvatice din *Elegia a opta* la opacitatea elementului teluric, care, în ipostaza lui de materie semnificantă, sugerează tocmai limbajul gestual, gimnic al „arătării" și, prin urmare, al textului: „dar mai înainte de toate, / noi suntem semințele, noi suntem / cei văzuți din toate părțile deodată, / ca și cum am locui de-a dreptul într-un ochi, sau un câmp, pe care-n loc de iarbă / cresc priviri". Metafizica arătării din *Hiperboreeana* s-a convertit aici într-o antropogeneză și într-o antropologie, în mod evident antropocentrice; definindu-se esențialmente ca o făptură aflată în permanentă căutare a propriului centru, omul este, în același timp, o ființă condamnată la expresie și semnificare, având la îndemână limba opacă a etalării, care arată, dar nu rostește metafizicul, îl indică în calitate de „urmă", de prezență-absență. Învestită cu valențele unei

noi metafizici, poezia va căpăta astfel dimensiunile unei ontologii a ființei „șterse", „slăbite", „îndepărtate", prin care poetul *Necuvintelor* încearcă să conserve un orizont antropocentric, resimțit ca fragil, precar, problematic, născut din anxietatea prăbușirii iminente pe circumferință.

Semnele antropocentrismului disperat din *Elegii* se regăsesc și în *Laus Ptolemaei*, unde opoziția dintre „rațiune" și „bunul-simț" este opoziția pe care o operează înțelepciunea tradițională între creier și inimă. Dacă inima este, așa cum am văzut, sediul „forței centripete" și al inteligenței intuitive, creierul este, din perspectiva esoterismului, organul forței centrifuge și al inteligentei de tip discursiv. În această ordine de idei, el (sublinia René Guénon) „nu joacă în realitate decât un rol de transmițător", conducând la o cunoaștere mediată care percepe lucrurile „ca în oglindă", în timp ce inima va fi instrumentul unei cunoașteri directe, imediate, întotdeauna adevărate și, de aici, al unei științe intuitive care – din perspectivă stănesciană – este știința lui Ptolemeu ce afirmă, la rândul ei, caracterul „secundar", așadar intermediar al gândirii / cunoașterii discursive: „el spune / bunul-simț este pricina rațiunii. // El se mai ostenește să mai adauge că / rațiunea este intermediară / între bunul-simț tânăr / și bunul-simț bătrân. // El recomandă: / a da curs bunului-simț / înseamnă a da curs adevărului mare". Elogiul lui Ptolemeu este generat însă în „didactica" lui Nichita Stănescu de anxietatea căderii „pe cerc", de spaima „năvălirilor barbare", „barbar" fiind nu doar refuzul ideii de ordine, de coerență, pe care o presupune orice sistem metafizic, ci și limbajul opac, onomatopeic al textului, situat la antipodul limbajului simbolic care face transparentă ordinea metafizica a lucrurilor și semnelor: „Mă aflam pe o terasă de pierdere / pe timpul nopții, cu luna acoperind jumătate / din cer. / Dacă nu s-ar fi văzut oarecari / constelații / noaptea, cerul ar fi fost un omoplat / roșu. / Linia marii. Un tun trăgând / împotriva nu știu cărei năvăliri barbare. / Și cartea mea care nu apăruse încă, / și consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu. // (...) Las veniri de nave cerești, de corăbii / strigând la vederea noastră UK ! UK ! / sau Vef ! Vef ! / ceea ce n-are nici un înțeles pentru noi / care gândim cu gânduri / și vorbim cu vorbe". Lumea incoerentă a „barbariei" este un produs al gândirii disociative, ține prin urmare de registrul „creierului", căruia îi va fi opusă „știința inimii" ce se întemeiază nu pe demonstrația logică, ci pe credință, care nu are însă, în acest context, conotații mistice, referindu-se la libertatea subiectului de a interpreta axiologic datele cunoașterii, astfel încât știința de tip ptolemeic este dezvoltarea unui credo, într-un registru pe jumătate grav și pe jumătate

burlesc: „Eu cred că pământul e plat / asemenea unei scânduri groase, / că rădăcinile arborilor îl străbat / atârnând de ele-n gol, cranii și oase, / că soarele nu răsare mereu în același loc / și nici nu răsare același soare, / ci tot altul după noroc / mai mic sau mai mare. / Eu cred că atunci când sunt nori / nu răsare nimic și mă tem / că s-a sfârșit definitiv cu șirul de sori / lunecând dinspre iad spre eden". Poezia ca metafizică dobândește astfel valențe distincte în raport cu viziunea din *Elegii*; acum ea are caracterul unei „rescrieri", e reinterpretarea unui text anterior, născută dintr-un relativism gnoseologic care postulează adevărul multiplu sau (ceea ce este același lucru) absența unui adevăr ultim, astfel încât metafizica devine interpretare, iar poetul se transformă într-un om al hybris-ului, în accepțiunea pe care i-o dă acestei sintagme Gianni Vattimo referindu-se la *Uebermensch*-ul lui Nietzsche. Acesta este agentul unei demascări care vizează nu aproprierea adevărului, ci explicitarea producerii de minciună, dar hybris-ul – scrie Vattimo – nu este numai ceea ce interpretarea descoperă în spatele dogmelor și al valorilor morale metafizice, este și activitatea însăși a acestei descoperiri, astfel că orice interpretare va fi purtătoare de hybris și se va caracteriza, în consecință, prin violență, dar e vorba aici de o paradoxală violență nonviolentă, adică pătrunsă de ideea relativismului implicit în orice demers hermeneutic, potrivit principiului formulat de părintele lui Zarathustra în *Știința veselă*: „A continua să visezi știind că visezi". Tocmai o asemenea violență nonviolentă a interpretării e dată și în antropocentrisul stănescian din *Laus Ptolemaei*, unde unilateralitatea purtătoare de hybris a actului de interpretare / rescriere este temperată și relativizată prin ironie, prin alternarea registrului grav cu registrul parodic, astfel încât poemele din volum își vor conține, în cele din urmă, propria parodie, dar nu ca rezultat al unei pasiuni „nimicitoare", specifice mai curând momentului post-optzeci al poeziei românești, ci ca expresie a unui antropocentrism „minimalist" care își ostentează propria precaritate, de data aceasta supraviețuirea paradigmei antropocentrice fiind asigurată cu ajutorul unei retorici a depotențării care este analogul, în plan poietic, al gândirii slabe teoretizate de Vattimo. Poezia stănesciană apare, în această ordine de idei, drept expresia unui antropocentrism disperat, care anunță deplasarea liricii românești către un orizont al experimentalismului subordonat modelului existențial nihilocentric. Căci, dacă perspectiva antropocentrică a poetului este încă solidară cu paradigma modernității, instituită odată cu Renașterea, și chiar dacă *11 elegii* este o carte ce se revendică de la modelul „marilor narațiuni" metafizice, autorul poetizează adesea în

spiritul experimentalismului, iar *Laus Ptolemaei* se întemeiază pe ideea unui antropocentrism „depotențat" care e mai aproape de orizonturile „gândirii slabe" decât de paradigmele forte ale modernismului.

Explorarea circumferinței. Poezia obiectelor

GEORGE ALMOSNINO, VASILE PETRE FATI, CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

În context românesc, lirica lucrurilor s-a manifestat în interiorul poeziei experimentaliste de la sfârșitul deceniului al șaptelea, simultan cu experimentul oniric. Spre deosebire însă de onirici, poeții obiectelor (Almosnino, Fati, Abăluță, Grigurcu) nu și-au susținut demersurile novatoare printr-un aparat teoretic, iar poietica lor e dată implicit, în texte ce se îndepărtau semnificativ de retorica revolută a modernismului. Astfel, poezia lui GEORGE ALMOSNINO înregistrează cu minuțiozitate disfuncționalitățile unei priviri care a devenit „nefirească" și percepe lucrurile din perspectivele cele mai neobișnuite, este o privire „din spate", fascinată mai mult de reversul decât de aversul obiectelor, încercând să descopere „urzeala" ascunsă a realului, conexiunile și configurațiile: „Odăile sunt goale / și din spatele jilțului înalt / capul bunicii, cucernica lână, / nu aduce nimic din primăvara / sturzului mort" (*Primăvara sturzului*). Alteori, vederea devine fragmentară, decupează secvențe din filmul realului (decupajul constituindu-se într-o tehnică opusă configurației), se focalizează asupra unui detaliu și, pe măsură ce își restrânge aria, câștigă tot mai mult în intensitate. Disfuncționalitățile privirii se asociază în asemenea texte cu o conștiință acută a alterității (omul și lumea sunt – prin raportare unul la celălalt – „altele"), ceea ce este în legătură cu un presentiment al textului care este, în mod esențial, alteritate. Căci – scrie, în această ordine de idei, Livius Ciocârlie – printre „germenii" activității producătoare de text se numără, înainte de toate, „periclitarea identității prin acțiunea diferenței, a lui *același* de către *altul*", astfel încât, în poemele lui George Almosnino, sentimentul înstrăinării și conștiința alterității sunt în legătură cu funcția textualizantă a ochiului, care transformă lucrurile și lumea în text: „Prea străin tu ziua și noaptea ceas / cotrobăit cu douăzeci și patru de întrebări / și una singură necesară / la intrarea-n grădină doare / mâna care ține umbrela de soare după care te poți ascunde / când se face inventarul celor ce pleacă înainte de stingere / la internatul de fete și la cel de

băieți despărțite" (*Prea străin...*). De activitatea „ochiului textualizant" ține și percepția alterată a distanțelor, care face ca departele și aproapele să se convertească unul în celălalt și ca spațiul să devină incert, problematic, să provoace anxietate, în timp ce obiectele încep să terorizeze: „poate că apa s-a încălzit în pahar / dar afară plouă / și somnul îmi aduce aceeași neliniște / ca drumul / până la fereastră sunt o sută de ani de-ntuneric / până la unghiile mâinii / o oră de dragoste / poate că apa o să-nghețe-n pahar / mai devreme decât ne gândim / dar nu știu decât / să mă rostogolesc din pat / până la piciorul mesei // mi-e frică de scaunul acela / pe care mi-am pregătit / hainele de duminică" (*Și somnul ca drumul*). Sub acțiunea privirii care „mătură" suprafețele lucrurilor, spațiul va suferi, de altfel, metamorfoze terifice, pierzându-și verticalitatea, se aplatizează la nesfârșit, transformându-se într-o filă inscripționată, pe când „mașina de scris" invocată în acest context sugerează caracterul de „mecanism inuman" al semnificantului textual: „cerul alb ca o lopată aruncă-n geamuri bulgări albi / în casa în care dorm copiii / bate o mașina de scris / cineva încearcă să-mi trimită o scrisoare / eroarea unei libelule sau zborul unei ore / pe o placă fotografică rămas / camera ce nu-și mai încape între ziduri / este o ușă de negăsit / un tifon îmbibat în iod / exilată în trupul tău / mustește o lumină roșiatică // cum țipă marginea trotuarului la trecerea unui tramvai // ce poate fi mai greu de suportat / decât o imensă câmpie" (*Drumul spre boxa de la subsol*). Acest „complex al câmpiei" exprima oroarea de text, de lumea bidimensională a semnelor, care a dobândit aspectul unui osuar uriaș, e o colecție de relicve, de obiecte mumificate, printre care, redus la dimensiunile operatorului textual, subiectul uman s-a contaminat el însuși de „mecanica" textului, căpătând aspectul manechinului umanoid sau al marionetei dezarticulate: „Vestitorii vor veni, / vor veni poate la noapte / și glasul sturzului mort / bunica nu și-l amintește. / Degeaba o hrănim cu grăunțe / țintuită în jilț / cu fața spre miazăzi / și o obligăm să cânte / sub amenințarea pistolului-mitralieră" (*Primăvara sturzului*). Poemul e conceput acum după rețeta oniristă a configurațiilor, dar fără luxuriantele coloristice ale lui Dimov, „iluminările" din poezia lui Mazilescu sau frenezia textualizantă a lui Daniel Turcea. Căci poetizările lui George Almosnino propun viziuni concepute ca niște colaje, alcătuite din obiecte-semn de o maximă opacitate, care mai mult absorb lumina decât o reverberează, în timp ce „contorsionarea" expresiei pare să trădeze prezența, în interiorul semnului, a unei energii tenebroase, iar sentimentul jubilației în fața miraculosului este în totalitate inexistent, imaginația

fiind concepută mai degrabă ca un instrument „diabolic" care construiește universuri plasate sub semnul derizoriului neliniștitor: „Omul ar vrea să se scarpine în urechi / dar e cu mâinile pe oraș și trebuie să-l țină bine până îi vine schimbul / să i-l predea cu proces verbal. / Cei câțiva poeți din jurul lui / ar vrea să-l distreze vorbindu-i / de fecioara cu părul de aur / născută din pântecul lunii... / Omul îi trimite la dracu și se agață / mai vârtos cu mâinile de oraș și-l tine / și-l ține gândindu-se la schimbul / care întârzie pe drum probabil" (*Cu mâinile pe oraș*). Există, în asemenea texte, o anumită „monotonie" a fantazării, viziunile par să se nască din mișcările unei imaginații „obosite", astfel încât culoarea visului va fi, la George Almosnino, îndeosebi cenușiul, decorurile sale fiind ex-sanguinate, lipsite de cromatismul frenetic al oniricilor „pur sânge": „Între aceste linii de orizont / trecerea se face egal / de la pământ la lună de la lună la pământ / fără o singură picătură de sânge" (*Dacă toate*). Analogul acestei fantazări / textualizări dezabuzate, care e pătrunsă mereu de sentimentul propriei sale precarități, este, în planul experienței cu lucrurile, „fuga spre zero", legată de prezența ipostazelor meschine ale nimicului, ce sugerează ideea unei „totalități negative" care se naște dintr-o percepție acută a vidului și dintr-un apăsător plictis ontologic: „Să adunăm / doi cu trei / și să scădem / cinci / aceasta e porunca // Apoi putem să ne jucăm / cu cercurile alergând prin iarbă. / Dacă vrem / ne putem urca în copaci – / amenda nu se plătește / (...) Până la Paris sunt douăzeci și cinci de degete / până la mare / doar patru // Pasăre fără pene, cine / bate la ușa cu unghia?" (*Joaca*). Subiectul liric nu întârzie să-și descopere deficitul de vitalitate, care este, ca la Bacovia, o boală a sângelui: răcindu-se, acesta se convertește în cerneală, care reprezintă, prin excelență, umoarea minus-vitalității, scrierea și moartea dovedindu-se astfel, ca în teoretizările de mai târziu ale textualiștilor, perfect izomorfe: „Totul depinde de călimări... / și această femeie nu poate trăi / decât îmbrăcată în cerneală / și acest cal și această cheie / care păzește o pasăre împăiată. // Totul depinde de călimări, / totul depinde de culoarea cernelii; / aceasta este sărbătoarea / și singurul gest de pudoare" (*Depinde*). Plecând de aici, poetul va transcrie aventurile imersiunii într-o lichiditate thanatizată, descoperind magia cernelii și a scrisului, prin care lucrurile trec din realitate în textualitate, adică în moarte: „Am căzut în mare / și m-am transformat în iarbă. / Pești lucitori mușcau din mine / și mureau imediat. / Deodată cei rămași / au început să se izbească de maluri șuierând: E un om printre noi / morții ne stau mărturie" (*În mare*). „Peștele dulgher", invocat în contextul acestei mitologii a acvaticului, va

constitui, prin urmare, o figurare a scriptorului, agentul trecerii nimicitoare a lucrurilor în semne, intrând el însuși sub incidența „legii necruțătoare" a textului care își anihilează autorul: „Mi-am adus aminte de cele câteva ore / pe care le-am petrecut în mare. / Atunci am aflat povestea peștelui dulgher. / Era un pește respectat și iubit / făcea leagăne de copii și paturi de nuntă. / (...)Toate acestea până-ntr-o zi / când o femeie și-a aruncat trupul în mare / tulburând liniștea locuitorilor. / Atunci toți au vrut s-o spânzure / și l-au chemat pe el să construiască spânzurătoarea. / A venit încet și rotindu-se împrejurul femeii / a repetat acele cuvinte pe care nimeni / nu și le amintește prea bine / și care au fost dăruite pescarilor. / Târziu, i-au găsit trupul înfipt / într-o aripă de ancoră" (*Peștele dulgher*). *Elegiile* vor fi, la rândul lor, poeme ale albului „vampiric", care reprezintă culoarea morții dar și a paginii neinscripționate. El e analog cu starea de latență a lumii și a limbajului, astfel încât „studiile în alb" ale lui George Almosnino se nasc dintr-o nostalgie a stării de increat și surprind fenomenul dezarticulării lucrurilor prin scrierea lor, regresul cuvintelor spre propriile lor virtualități: „iarna totul în alb pur / deznodământ pentru seceta acelei veri albe / casele crengile copacilor grele de alb geamurile / poartă nefirescul lor alb prezent și-n cuțite / albe pălăriile și alb părul femeilor / neascuns de basmale de ce / mâinile mele roșii pe pervazul ferestrei închise / prietene îngrijitor de lebede aduci / în casa mea încălzită frigul". Astfel încât acțiunile „ochiului disfuncțional" nu fac, în cele din urmă, decât să „textualizeze" realul, iar poezia obiectelor capătă la George Almosnino (ca și la alți poeți ai lucrurilor) conotații textualizante, propunând o viziune a lumii „ca text" ce anticipează teoretizările de mai târziu ale textualiștilor.

Aceeași trecere de la poezia obiectelor la o perspectiva textualizantă, legată de prezența „ochiului disfuncțional", se face simțită și în lirica lui VASILE PETRE FATI. Aici, văzul textualizant dobândește aspectul „vederii de sus" care duce la aplatizarea lucrurilor și la transformarea lumii în pagină, în timp ce dispoziția de a genera text se corelează cu cucerirea locurilor înalte, care permit „lectura" realului: „Să urci la cafeneaua aeroportului, sus, / În vreme ce afară ploaia e ca vechile egiptiene. / Să deschizi ușa, și astăzi e o zi, / Cineva să vorbească despre pianele Storck / Mai frumoase ca țestoasele oceanului. / Aeroportul miroase a mere coapte, a ursoaică / Obosită, a lingouri. / Mâine voi uita locul acesta și pe cei care mă privesc acum. / Afară păsări stranii se lovesc de ferestrele mari, orbite de lumină" (*Cafeneaua aeroportului*).

În viziunile poetului, construite după principiul configurațiilor, lucrurile au tendința ciudată de a se reduce la suprafețe și sunt dotate cu o energie absorbantă neobișnuită, identificându-se astfel cu materialele (hârtia, papirusul) care pot servi de suport al operației de inscripționare. Astfel, pătura roșie", invocată în poemul *O scară*, sugerează tocmai absorbția lumii și, odată cu aceasta, a vieții în textualitate, ea fiind perfect analogă cu suprafața lipsită de adâncime a textului. Prezentă în același context, „moneda pierdută" este, la rândul ei, în legătură cu pierderea „valorii de schimb" a semnului care nu-și mai poate comunica decât propria vacuitate semantică: „Scara e pustie, nu se întâmplă nimic aș putea să urc / În odaia de sus, lumina cade acolo / Peste o pătură roșie, pot să uit pentru ce am venit aici, / Gândește-te, m-am născut în zodia Balanței, / Gândește-te la strada Capucinilor, / Aici sunt doar scaune mici de lemn, bune pentru demon, / (El cumpăra lucruri de nimic) în piața orașului / Pierdută e moneda de argint printre boturile animalelor, / Scara e pustie la amiază, / Și eu îmi amintesc o grădină verde cu cai". Realul nefiind altceva decât o textură de semne, percepția lui se constituie acum într-un „act de lectură", astfel că universul poetic al lui Vasile Petre Fati poate lua aspectul laboratorului hermeneutic, înzestrat cu „corpuri de iluminat" și „aparate optice", e o lume unde „proteza" tinde să ia locul „organului viu", iar privirea are nevoie de „anexe artizanale", subliniindu-se astfel artificiozitatea scrierii și a textului: „Era un pianist la marginea orașului, cântând / Ca la marginea mării. În cartierul acela / Tramvaiele porneau de la cinci. Câteva fete de la internat / Îi aduceau cele de trebuință. / Cu gulere albe, / Ele iubeau gunoaiele orașului. / Când se întuneca devreme puteai să scrii o scrisoare / În toată regula, despre cum o duce pianistul / De la marginea orașului, / dacă mai este acolo pe câmp, cu hăinuța lui de culoarea / iepurilor de casă, / Și de ce cântă mazurca aceea veselă, înnebunitoare. / Puteam să bem șampanie și să ne gândim la șepcuța lui de ceferist / Cu care își câștiga existența ca un om al tuturor timpurilor / Atunci fiecare își scotea lupa lui / Și-l privea, de departe, pe pianist / cu o mare teamă în suflet" (*Un pianist la marginea orașului*). Conștiința „alogenității" ce caracterizează textul în raport cu lumea empirică a obiectelor face ca poetizările lui Fati să fie populate cu reprezentările antropomorfe ale „străinului" și „îndepărtatului" (așa cum este „mătușa din Camciatka", invocată într-un poem), în timp ce obiectele cele mai banale dobândesc tot mai mult aspectul semnului vidat de semnificat, devenind „anvelopele" unei semnificații absente, cu care „ochiul disfuncțional" alcătuiește serii nesfârșite de mozaicări. Și mai semnificativ este faptul

că această vacuitate semantică se instaurează odată cu „moartea Tatălui" ca instanță semnificantă, se leagă așadar de criza funcției simbolice a limbajului și duce la obturarea privirii, la transformarea textualizării dintr-o „artă a văzului" într-o „artă a pipăitului" care se folosește de materia hiperopacă a anvelopelor fără conținut: „Voi care m-ați iubit și m-ați iubit / Gândiți-vă la mine ca la un om singur. / Dar acum lăsați-mă să ating cu mâna / Pelerina de ploaie a tatălui meu mort. / Ea este acolo, roasă pe margini, / Cu buzunarele umflate de flori de câmp. / Mânecile îi atârnă de o parte și de alta. / Ai putea să dansezi cu ea / Și chiar s-o lovești, / O lovitură năprasnică și ploaia să se audă pe acoperișe / (O, tată, ești mai slab decât fiul tău!) / Și încă odată s-o lovești. / Voi care m-ați iubit și m-ați iubit, / Lăsați-mă acolo" (*Pelerina de ploaie*). Jocul cu semnele nu întârzie însă să-și dezvăluie, și aici, fața terifiantă; el este un act nimicitor și autonimicitor, legându-se, de data aceasta, de imaginea „ochiului devorator" care malaxează realitatea. În timp ce oroarea de text ia aspectul refuzului de fi privit, „citit" și, în cele din urmă, textualizat, prin care actantul liric încearcă să se sustragă „morții în text", pe care o evocă imaginea părului ca metaforă a rețelelor textuale: „Dacă mă vei privi în față va fi un semn al cruzimii / Părul tău negru îmi aduce aminte de războinici căzuți. / E timpul când ziua sfârșește / Pe strada Marc Aureliu. / Ah! Într-un oraș îndepărtat prietenul meu / Crește cactuși ca în vremea / Vechii civilizații. / Trebuie să am spiritul tare la căderea serii / Ca o mireasmă îndepărtată, / Dacă nu va fi astfel, spune-mi ce se va întâmpla odată cu aceste poeme? / Sau ține doar ochii închiși" (*Ochi închiși*).

Într-o bună parte a ei, lirica lui CONSTANTIN ABĂLUȚĂ este una a substanțelor transparente și a obiectelor reflectorizante, care evocă actul de semnificare. Prezența actantului liric, în ipostaza lui de operator textual, provoacă însă, aproape instantaneu, opacizarea suprafețelor speculare, el devenind, în felul acesta, agentul unui proces de de-simbolizare, care duce la transformarea „universaliilor" (simbolul transparent în totalitate) în „realii", în semne-obiect din care privirea face materialul unui act pur, a cărui finalitate se află doar în el însuși: „Mai trece o zi / duc iar priza portabilă dintr-o cameră în alta / schimb iarăși apa la florile din vază / mă privesc în oglindă și nu văd nici un chip / în plus atâta timp cât stau în fața ei / oglinda devine opacă. Simt: chiar ziua care trece trece / doar în apa vazei și-n curentul electric din priză / pe mine ocolindu-mă" (*Aceleași nisipuri*). Ca și la Almosnino sau Fati, privirea e instrumentul unor experimente optice care vizează conexiunile și

configurațiile oculte ale realului, examinând lucrurile din unghiuri și perspective neobișnuite. Ea acționează asupra distanțelor și a spațiului, îl verticalizează, imprimându-i o mișcare ascensională fără țintă precisă, legată de aspirația de a atinge, în spirit experimentalist, ultimele limite ale experienței și ale limbajului: „Singur / și marea bubuind fără veste / îmi arată că singurătatea e unicul / obiect al genezei / îmi deschid pleoapele pentru întâia oară / mi le scutur de nisip / și privesc în zare spre orașele / care sclipesc depărtate și mute / ca niște baloane înălțate de copii" (*Marină într-un creier*). Textualizarea va exprima, în această ordine de idei, tensiunea din interiorul semnului, care nu mai este „element de limbaj", căci și-a pierdut, odată cu sensurile uzuale, funcția de comunicare, tinzând, în schimb, să devină element de „supralimbaj", capabil să articuleze indicibilul și inominabilul. Această tensiune e figurată prin paradoxala „luminescență opacă" a textului, care constituie „urma" unei semnificații absente și totodată prezente, manifestându-se ca un „spasm" al rostirii, în tendința ei, niciodată actualizată, de a ieși din ea însăși, astfel încât producția textuală se concretizează în irizări și fosforescențe, în cuante de substanță luminescentă care doar etalează Sensul intangibil, transcendent oricărui act de semnificare: „În cavitatea stâncii s-a strâns apa / privesc suprafața lucitoare / mă recreez în gesturile altora / mă odihnesc în pulberea magnetică / a celor care nu mă vor cunoaște niciodată / pătrund alteritatea clipei următoare / o pată de soare surprinsă pe-o unghie" (*Marină într-un creier*). Alteori, prezența actantului liric provoacă o contracție a spațiului, distanțele sunt anulate, iar lumea lui Constantin Abăluță tinde să devină una bidimensională, în timp ce operatorul textual trăiește cu angoasa „încastrării" sale în materia propriului său produs scriptural, din moment ce contracția spațiului e în legătură cu evocarea actului de inscripționare: „Niciodată n-am avut destul spațiu și timp / casele prin care treceam se închirceau / mesele la care scriam deveneau tot mai scunde / prietenii îmi spuneau fiecare câte ceva / și se îndepărtau pentru totdeauna" (*Îndepărtare*). Practica textuală duce așadar la înstrăinarea subiectului uman de universul obiectelor; ea este o producție de nimic și se asociază în mitologia lui Abăluță cu motivul „luminii amânate", care sugerează Sensul intangibil, amânat la nesfârșit, al producției scripturale. Aceasta constituie obiectul unui schimb „la mâna a doua", evocând valoarea „secundară" a semnului care, după ce și-a pierdut semnificațiile uzuale, se convertește în materialul unei comunicări care nu-și mai exprimă decât propria disponibilitate, niciodată actualizată, de a comunica: „Primăvara întârziam pe sub arbori cu

nimicul degetelor în palmă / cristalinul amâna lumina atât cât putea / creierul se ferea de lucrurile prea ascuțite / și totuși în fiecare zi de duminică bucuria generală mă scotea / ca pe-o murătură din borcanul de trei ori celofanat / N-am luat niciodată nimic din prima mână / cenușiul gulerelor făcea din alte străzi aceleași străzi / numerele caselor îmi fâlfâiau pe lângă față / ca steagurile unor țări îndepărtate" (*Îndepărtare*). În paralel cu metamorfozele semnului, care a dobândit opacitatea deplină a lucrurilor, se desfășoară metamorfoza personajului liric, ce și-a pierdut orice priză asupra realului, se simte la o infinită distanță de lumea experienței și resimte operația de textualizare ca pe o activitate sisifică, ca pe un act pur mecanic, deasupra căruia planează o stare de plictis ontologic, pentru a căpăta, în cele din urmă, el însuși fizionomia semnului, transformându-se în propria sa proiecție punctiformă pe albul vampiric al materialului scriptural: „În această dimineață mohorâtă / privesc antenele de pe terasă cu detașarea / undei incompatibile survolând prin văzduh / între mine și lucruri se interpune un ecran făcut din toata plictiseala lumii / mă simt ca o furnică pe cearșaful întins la uscat / neștiind încotro s-o apuc prin transluciditatea delirantă" (*Iarăși eu și camera mea*). Rezultatul acestui proces de metamorfoză este omul-text, acoperit, de sus până jos, de semne care au stranietatea cuneiformelor și a cărui pantomimă grotescă reproduce mișcarea „în toate direcțiile" a semnificantului textual care tinde să-și actualizeze seriile nesfârșite de virtualități semantice. Iar textualizarea stă, de data aceasta, sub semnul „apatiei" ce ia naștere din conștiința subordonării față de ilimitatul textului, devenind „obsesie textuală": „Omul apatic merge în toate direcțiile. / Poartă o pelerină cu săgeți desenate cu cretă. / Face pași minusculi, pelerina țiuie ușor. / Are un văr în provincie, misit de cai acum în șomaj. / Are un frate-n Canada, paznic al lacului Ontario. / La o întretăiere își pune la întâmplare arătătorul / pe pelerină. Pornește în direcția / săgeții celei mai apropiate. Locuiește sub un pod, / loc bun de unde trage la țintă, / spulberă norii cât ai zice pește" (*Omul apatic*). În acest context, simbolurile tombale evocă „moartea în text", în timp ce metaforele vegetale sugerează reticulele de semne ale produsului textual, care se configurează după anihilarea scriptorului in propria lui scriitură: „Cu fiecare nor spulberat brațele i se încălzesc mai tare / hei, ca atunci în cimitir lângă tatăl său care sapă gropile / și-i dă lui iarba de pe deasupra" (*Omul apatic*). Așa se face că în lirica lui Constantin Abăluță, operația de textualizare se asociază cu reprezentările morții violente, cu ritualul sanguinar al decapitării transpus într-o cheie parodică. Textul care ia naștere în urma acestui

sacrificiu grotesc reprezintă imaginea „răsturnată" a realului, replica în răspăr a ordinii cosmice, care posedă lipsa de autenticitate a simulacrelor: „Băiatul prietenului meu / desenează oamenii începând de la picioare / pantofii adânc scufundați în iarbă / pălăria înconjurată de nori și avioane. / Am schițat pe-o hârtie un cap de om / și i-am spus : continuă desenul. / Alexandru a izbucnit în plâns și a fugit în bucătărie. / Prietenul mi-a spus că din acea zi / nu mai desenează decât iarbă / înaltă înaltă până la nori" (*Alexandru și oamenii*). Lumea din interiorul spațiului textual va dobândi astfel aspectul „muzeului optic", e o lume a lentilelor și a dioptriilor care deformează obiectele, transformându-le în propriile lor reflexe diforme. E vorba despre un univers vitrificat, despre o paradoxală „transparență opacă" ce evocă vacuitatea semantică a produsului textual. Și, la fel ca și „plumbul" bacovian, această substanță „sticloasă" deține strania proprietate de se răspândi pretutindeni, astfel încât ea contaminează, în cele din urmă, și subiectul uman, căruia contactul cu materia textului îi va conferi fizionomia unei marionete de sticla: „Degradeurile umbrei mă ating în fiecare zi / lent răsuflă pălăria din cuier / în oasele feței simt o amânare / / cineva care nu are ce face lucrează în mine / un șomer ce ajustează tâmplăria scheletului / un terchea-berchea ce-și trece timpul filându-mi dioptriile / un sculptor ratat ce-mi cioplește condoleanțele lui / de-a dreptul în cerebel / / sunt un șobolan de experiență / sunt cârtița lui pessoa / cel ce privește prin mine să-mi dea un semn : / pălăriei să-i inoculeze transparența sticlei" (*Pălăria de sticlă*). Conștiința difuză a textului și a textualizării înscriindu-l, în felul acesta, pe Constantin Abăluță în categoria poeților care, fără a fi propriu-zis textualiști, propun o perspectivă „textualizantă" asupra realului, în care sunt implicate mitologia și figurile auroreflectorizante ale textualismului.

Eposul citadin

MIRCEA IVĂNESCU

Poezia obiectelor tinde să se epicizeze din momentul în care interesul pentru lucruri e înlocuit prin interesul pentru micile întâmplări ale vieții, ajungându-se la eposul citadin pe care îl va ilustra, în deceniul următor, o parte a promoției '80. Această poezie este însă magistral anticipată în prima fază a experimentalismului românesc de creația poetică a lui MIRCEA

IVĂNESCU. Rafinat și discret, refuzându-și discursul zgomotos și gesticulația truculentă a avangardiștilor demolatori, acesta este totuși autorul celei mai radicale „erezii" din lirica românească de la sfârșitul anilor '60: aceea care propunea „antipoezia" drept principiu poetic, căci pentru el, departe de a mai fi „vorbire interioară", poezia se convertește în „povestire", poemele devin anecdote versificate, mici „puneri în scenă", secvențe de film de o căutată banalitate, fără nimic din stridența dioramelor onirice ale lui Dimov sau din senzualitatea angelic-perversă a domesticelor lui Emil Brumaru, în timp ce lirismul este privit cu suspiciune și, în cele din urmă, repudiat, căci, departe de a fi expresia unui sentiment, poezia – în viziunea lui Mircea Ivănescu – nu are nici o finalitate exterioară, se confundă cu actul producerii ei, iar locurile comune ale retoricii mai vechi, cu rădăcini îndepărtate în romantism, sunt supuse reducției la absurd: „Nu trebuie să povestești în poezie – am citit / un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc / cum foarte devreme, ea se scoală dimineața, și așezându-se pe pat / așteaptă să i se liniștească respirația, cu fața în mâini – / (...) Poezia nu trebuie să fie reprezentare, / serie de imagini – așa scrie. Poezia / trebuie să fie vorbire interioară. Adică / tot eu să vorbesc despre fața ei înecându-se, cutându-și / respirația? Însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi / de remușcări tulburi, de gânduri doar ale mele, / ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine – / și ea – adevărata ei ființă atunci?" (*Poezia e altceva*). În paralel cu deliricizarea discursului, eul poetic își pierde, la rându-i, caracterul „monumental" de „ființă metafizică", este redus la dimensiunile omului comun, care, după ce și-a asumat rostogolirea din centru (și odată cu aceasta perspectiva nihilocentrică a experimentalismului), dobândește ipostaza flaneurului, care investighează, mai degrabă blazat, lumea „periferică" a circumferinței. Căci hoinăreala nu reprezintă aici un prilej de divertisment, dimpotrivă, deconcertează prin banalitate și insignifianță, stă sub semnul unui etern sens giratoriu, este o „plimbare în cerc", care a dobândit, ca la Bacovia, ceva din rigiditatea unui automatism: „Cercul pe care-l facem în jurul sunetului / care ne oprește câteodată, cercul de timp / în care am vrea să intrăm și de jur-împrejur / să se învârtească chipurile – ca la moși / în copilărie – numai că acuma călușeii stau / și cei din jur se învârtesc" (*Responsabilitate*). Poetul preferă mersul *au ralenti* nu pentru a se putea bucura din plin de atracțiile spațiului estetic, cu neistovitele sale surse de amuzament, ci pentru că o asemenea mișcare încetinită și ezitantă, care presupune mereu opriri, replieri, dar mai ales ocolișuri, este reflexul exterior al unei

vitalități „la cea mai joasă tensiune", care trăiește parcă sub amenințarea exterminării prin frig, a catastrofelor glaciale și a ninsorii apocaliptice: „am văzut cum începe iarna – într-o după amiază / demult, când a început deodată să ningă / și lumina, foarte decolorată, se cobora să atingă / marginile gestului meu uimit. Simțeam cum mi se așază // un cerc de mare singurătate în suflet. De aici – / știam – aveau să-mi înceapă, cu urmele prin zăpadă / drumurile mele spre înțelegere, spre tăgadă. / Căci iarna e vremea înghețată în negare, când nici // o cristală a vorbelor nu mai sclipește în afară. / Răsfrângerile toate sunt înghețate... Eu știu / cum își începe iarna dansul ei străveziu / – un dans în răsturnata apă, și amară / a vremii pe care n-o mai credeam adevărată: / De asta eu râd când ninge – dansul ei iar mi se arată" (*Dans de iarnă*). În consonanță cu acest tonus vital scăzut, senzațiile nu cunosc niciodată creșteri spectaculoase de intensitate, iar lucrurile, percepute prin senzorii emaciați ai unui spirit deprins mai mult cu pulberea scriptotecilor, au aproape întotdeauna aerul artificios al unor artefacte: „Toamna, desigur, poate să fie ca într-o imagine colorată / dintr-o revistă lucioasă – (o reclamă pentru țigări, / în care ți-ar face plăcere să mergi, pe sub arbori imenși, / cu focuri mici pâlpâind deasupra, nefirești, și prin iarbă / alunecă, asemenea unui șarpe rotund, pisica). / Toamna e bine să ieși până în fundul grădinii / și să pândești șopârlele pe zidul fierbinte de soare, / și dacă răstorni capul puțin pe spate simți / cum se înclină anul spre iarnă – / și ți se face frig. După aceea, cu pisica în brațe, / să te așezi la fereastră și să privești / cum se decolorează grădina" (*Anul în scădere*). Simțurile cunosc acum diverse disfuncționalități, cum ar fi „miopia" care presupune acea vedere de foarte aproape, specifică omului căzut pe circumferință, ce face inteligibilă, odată cu insignifiantul, fragmentarul, banalul, lumea „mărginașă" a lucrurilor, dar implică totodată și prezența „instrumentelor optice", care (așa cum se întâmpla și la poeții obiectelor) „textualizează" realitatea, asigurându-i un principiu de coerență. În absența acestor „proteze", realul se transformă într-un vârtej de senzații, lumea e antrenată într-o mișcare de vortex, devine irațională și incoerentă: „Seara ea îmi spune – astăzi mi-a ghicit în cafea / însăși Suzana, și-mi povestea cum fuge un bărbat / cu ochi rotunzi, bulbucați, după mine – să însemne / asta că e un bărbat cu ochelari ? (eu îmi scot / repede lentilele de pe nas și suflu în ele / s-alung ispitele) dar mai pe urmă – / spunea Suzana / povestește ea mai departe): / se face o cotitură și scap – de asta mi-e frică și mie, / adaugă ea gânditoare. Văzută fără ochelari / fața ei este o părere – mă gândesc că am scris de demult că legăturile mele cu timpul sunt

ca o fugă / a unui nebun, care vrea să se prindă din urmă / pe el însuși – și e întotdeauna câte o cotitură. / Pe urmă îmi scot ochelarii și totul reintră în normal" (*Miopie*). Asemenea alterări ale percepției fac ca existența obiectelor să devină, la Mircea Ivănescu, incertă; ele nu mai constituie, ca la poeții lucrurilor, singura realitate indubitabilă și nici nu reprezintă materialul ideal al poetizării: „Să scrii poezii despre obiecte – să începi de exemplu, / cu un scaun, și să povestești despre el, învârtindu-te / în jurul lui, așezându-te chiar pe el, sau dimpotrivă, / dându-l cu piciorul deoparte – să spui / ce poate fi, însemna, cum se explică înăuntru / grupul acesta de lemn, dispus astfel încât să fie o mobilă, / și pe nesimțite să aluneci (dar atunci înseamnă că stai / pe scaunul însuși de care e vorba ? Sau doar că te-ai oprit / cu mâna sprijinită de speteaza lui ? – sau, modest, pe jos, / lângă el (la alte lucruri mai importante, / mai personale, mai omenești decât scaunul" (*Despre scaun*). Căci poetul nu mai consideră că realitatea poate fi percepută în ea însăși (așa cum credeau *Novissimii* italieni), în afara proceselor de conștiință, ci ea este mai curând o „întâmplare" a subiectului, e mozaicată și remozaicată în permanență, supusă șirurilor de combinații și permutări operate de imaginație. Dar nu după „logica visului" și pe baza configurațiilor imagistice (ca la onirici), ci cu ajutorul „memoriei culturale" ce sintetizează datele senzoriale potrivit unor reminiscențe livrești, propunându-ne nu viziuni asupra realului, ci „lecturi" și „interpretări" ale acestuia care pleacă de la marile locuri comune ale literaturii și ale artei în general. În consecința miza actului poetic nu este aici, nu poate să fie realul, ci dimpotrivă, conversiunea acestuia în ficțiune artistică – mai adevărată decât așa-zisa realitate, de vreme ce doar ceea ce poate fi scris există în adevăratul înțeles al cuvântului, fie că e vorba de o „poveste cu tineri existențialiști", de o pagină de roman gotic sau de un fragment de roman franțuzesc, în timp ce, deposedată de toate veleitățile sale cognitiv-metafizice, literatura rămâne pur și simplu literatură: „În romanul pe care nu vreau eu să-l scriu, / are să fie o scenă de tip franțuzesc: / stau lungiți, unul alături de altul în patul îngust – / camera e foarte veche, cu mobilă de hotel, / și afară e o dimineață cu ploaie murdară – / a început iarna / dar în romanele franțuzești / unde casele sunt întunecoase, prea vechi, / și străzile în cartierele de hoteluri sunt posomorâte, / iarna însăși este murdară – e o vreme cu ploaie – / Zăpada vine târziu)" (*La stânga lui*). Realul dobândește în felul acesta caracterul unui construct hibrid, în care semnele lucrurilor se întâlnesc cu cele ale literaturii, dispare diferența dintre conținut și formă, iar poezia se definește acțional, accentul deplasându-se, așa cum văzut, ca în

arta avangardistă, de la operă la actul producerii ei și de la statica formei la dinamica neliniștită a căutării: „Înseamnă că, vezi, cei care / au scris poezii – sau, dacă vrei, / cei care au suferit în acel loc, în persoana / lor murdărită, purificată (ei nu aveau / cum să știe dacă sunt salvați) – nu au stat / pe scaune. Umblau – Dante spune – chiar ținând propriul lor cap în mâini, ca pe o lanternă, umblau / mereu – și dacă ar fi întâlnit un scaun, nici / nu l-ar fi răsturnat cu piciorul. / L-ar fi ocolit" (*Despre scaun*). Dinamică și acțională, poezia va avea astfel la Mircea Ivănescu caracteristicile unei arte pur temporale, ea va căpăta o desfășurare epică, va fi alcătuită din întâmplări mărunte și anodine, dar mai ales va fi preocupată să-și interiorizeze dimensiunea timpului, astfel încât fluxul rostirii poetice se va confunda cu fluxul timpului însuși; pătrunsă de conștiința propriei sale fragilități, a propriei sale evanescențe, o asemenea poezie e solidară (în spirit experimentalist) cu „ontologia mortalității" și se definește esențialmente ca o artă „zum Tode": „Folosirea timpului – în literatură, într-un roman / Totul ar putea avea legătură cu ceea ce constituie / subiectul – adică am putea face (dacă am scrie / o carte despre trecerea ei prin vremea noastră, prin / cețoasa noastră oglindire de umbre – și ea / uneori, strângând buzele, ne disprețuiește, căci spune / că noi afectăm, că unele din jocurile noastre cu imagini / nu sunt sincere, sunt dinadins împinse spre margine) / (...) Cartea aceea / ar putea fi un fel de poveste despre ea? / Scena aceea care din când în când se face o amintire / reală despre copilăria mea – nu ar putea fi / un preludiu la fața ei aplecându-se încet / ciupindu-se, ca și cum nici nu ar fi fost adevărată?" (*Folosirea timpului*). Tema timpului coexistă, așa cum se poate vedea, în asemenea texte cu tema memoriei, dar Mircea Ivănescu aparține unei alte vârste a literaturii decât Marcel Proust, el pare a se îndoi de capacitatea literaturii de a reanima trecutul și de a transforma „timpul pierdut" în „timp regăsit", prin urmare (în deplină concordanță cu categoriile „depotențate" ale experimentalismului) memoria poetului este una șovăielnică, „slabă", pândită mereu de pericolul întunecării depline: „O imagine foarte veche – e ca și cum ai deschide o carte / pe care o știai de demult, atâta de bine, / să mai privești acolo o gravură cu o ființă mult aplecată / spre o lumină scăzută – în fața cutiei prelungi / a aparatului de radio (...) / Însă de data aceasta să nu mai simți chiar nimic. Este și asta / un fel de a spune că trece timpul (....) E ca și cum ai închide cartea, și gândindu-te / că este o gravură care nu se mai potrivește cu ceea ce scriu acum – (și nu mai ai răbdare să mai citești) – / și te gândești pe urmă la altceva" (*Imagine veche*). Dar nu doar memoria, ci întreaga existență

a personajului liric se situează în acest registru minimalist al litotelor, ce funcționează după principiul „puțin pentru mult": el afișează la tot pasul o fragilitate ostentativă, o teribilă oboseală existențială ce îl duce până aproape de colaps, are mișcările lente ale unui bolnav sau ale unui convalescent fascinat de aspectele declinante ale peisajelor, își răscumpără precaritatea în plan ontologic printr-o conștiință acută a mortalității: „Aș vrea să mă așez pe marginea trotuarului, să aștept să se facă noapte la capătul străzii – singurătatea / mea de acum mai are / ceva la fel cu cea din copilărie, / când nu știam că trece pentru totdeauna / vremea ? Nu se poate răscumpăra (cu nimic vremea ceea ? Nu mai rămâne / adevărat nici un gest, chiar așezat / pe stradă cu capul în mâini ? / Și lumina, care se spulberă pe obiecte / și obiectele se fac frunze / și se fac frunze" (*Frunze*). Poezia, la rândul ei, se raportează la o retorică „slabă", mizează pe „cuvintele care să nu spună prea mult", are caracterul „operei imperfecte", căci se plasează sub emblema „cercului care nu se închide perfect", iar timpul ei nu mai este eternitatea marilor capodopere, ci timpul istoric, care o supune la legea mortalității: „Cercul acesta câteodată nu se încheie cum am vrea noi, / linia care sfârșește nu se închide / chiar peste cea care a început demult, și atunci, prin ce rămâne deschis, intră timpul" (*Responsabilitate*). Dar mai ales, dobândește tot mai pregnant aspectul literaturii „cu riscuri", pândită tot timpul de pericolul degradării în nonliterar, căci adeseori textul poetic capătă (în consonanță cu patosul teoretic al artiștilor experimentaliști) accente eseistice, ajunge să-și conțină și propria teorie, în timp ce autorul cultivă programatic anecdoticul prozaizant, investigând zonele „marginale" ale poeticității, unde discursul poetic riscă să se disipeze în proză sau în rostire colocvială, și se transformă, tot mai evident în antipoezie: „fechner a făcut mai demult o analiză statistică / a formei, însă mopete spune că nu așa / se poate face urcușul laborios către acea stea / de singurătate în care el, oricum, se va opri, că- // ci nu mai există de la un punct urmare. / (dar asta se învață în timp, și cu spaimă / se acceptă). mopete știe că el cu amare / sentimentalisme urcă spre zăpezile în moină // topite pe străzile în trepte în orașul vechi, / sub munte. mopete își simte în urechi / chemări constituite în formule abia // încercând, către el, ispitirea în zăpezi și în ganguri, / însă mopete nu mai vrea nuanțe, – cu o rea / schimă a buzelor trage zăvoare peste lăuntrice praguri" (*mopete zăvorându-se*).

Prozaismul de o crasă insignifianță reprezintă însă doar una dintre fețele antipoeziei lui Mircea Ivănescu, unde, în mijlocul peisajelor de cea mai oripilantă banalitate sau al întâmplărilor casnice insignifiante, poate surveni,

oricând și de orișiunde, miraculosul. Și s-ar putea spune chiar că funcționalitatea „prozei" ivănesciene este tocmai aceea de revela „poezia existenței", încărcătura ei de mirific, dar altfel decât la onirici, chiar dacă poetul mizează uneori, la fel ca Dimov, pe principiul vizualității și pe efectele de culoare și de lumină, la care însă, spre deosebire de poetul *Deschiderilor*, ajunge ca urmare a reminiscențelor de lectură și a sugestiilor livrești: „Lumină de august – ce titlu frumos / (dar ea nici nu a citit cartea). În august / însă eu știu că lumina e spre seară ca un clopot / decolorat, cu gust de ierburi și mentă, / și arde în fundul grădinii. În lumina / aceasta să încercăm mai târziu s-o descriem – / și să-i dăm să citească și ei ? / O, dar așa / am mai scris de atâtea ori, mereu despre alte / ființe – vorbele acestea au fost mereu amintiri / despre lumina de seară, despre fulgii tăcuți / de zăpadă, despre zgomotul sângeriu / al focului, pe câte o față când se apleca înspre flacără / la soba deschisă. Și pe urmă, ea nici n-a citit cartea / cu lumină apăsătoare de vară (și acolo / lumina de august nici nu se decolorează spre seară – / e mereu o arșiță de început de după amiază, / și nu e vorba de ea, nu e vorba de ea" (*Joc livresc*). Mai ades însă autorul redescoperă resursele unei figuri de stil care părea să-și epuizat toate valențele expresive din epoca Renașterii și a barocului: alegoria, elaborând de data aceasta un soi de „heraldică" (orice blazon e o alegorie) a peisajelor sufletești, reprezentate prin „micile animale ale sufletului": „Cel dintâi este un mic unicorn – dar acesta / doar foarte rar se arată – când trece / cu suita ei de aur, pe la marginea înțelegerii noastre / câte o ființă angelică. este o înfățișare / a marilor liniști / care se sfâșie ca mătasea prin soarele de dimineață / și ies la marginea pădurii odată cu tot ce ne închipuim / că ascundem în noi înșine / să privească. Uneori ne înțelegem cu câte o făptură / să descalece lângă podul de lemn surpat, / și să pătrundă singură sub umbrele copacilor, să cheme cu voce înceată inorogul dintâi. / Uneori el vine, dar e atât de străveziu / ca dintr-o sticlă de aer, / numai pasul lui fosnitor prin frunze, / și lumina soarelui, densă prin ramuri, ca și cum / ar străbate-o lentilă – și când alunecă pe fața ei / culcată, chemându-l, pe chip îi apar riduri / și ea e bătrână – și inorogul a trecut mai departe" (*despre micile animale ale sufletului nostru*). Se poate observa însă că recursul la alegorie are aici aspecte cu totul distincte de cele tradiționale; ea nu numai că înfățișează într-o formă concretă abstractul, ci (lucru cu adevărat esențial) face posibilă trecerea de la poezia lui „eu" la poezia lui „el", dovedindu-se principalul instrument al conversiunii „poeziei" în „proză" și al liricii într-o anecdotică. Dar „el" („ei") nu reprezintă decât ipostaza scrisă a lui „eu", e omul „de hârtie" ce

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

i se substituie celui de carne în actul poetizării, mediul său de existență nu este lumea, ci textul sau, mai exact, Scriptoteca universală, ceea ce face ca viziunea să devină textualizantă, discursul ivănescian să alunece spre metatextual și metapoetic, iar anecdota lirică, spre fabula scripturală, în timp ce actul textual capătă dimensiunile unei autodescrieri, care implică elaborarea eului textual: „mopete scrie un poem despre mopete / stând la masă în local, scriind aplicat / un poem despre mopete – (mopete are pe masă un tom complicat / cu minunații despre evul mediu – și pete / de cerneală pe degete, de mult ce-și scoate notițe). / mopete din poemul pe care-l scrie el însuși / își face închipuirile lui despre dânsul și / crede că este independent – însă bufnițe – / semne ale rațiunii – îl pândesc pe propria lui frunte, / pentru că ele știu că el este doar o creație / care depinde de orice măruntă aberație / a lui mopete când vrea să se-ncrunte, și îl uită, mopete s-a răsturnat / care din ei – el – celălalt? celălalt? (*mopete și ipostazele*). Configurarea „dublului scris" generează un moment de perplexitate, ființa și semnul lăsat de ea pe fila inscripționată, copia și originalul par să se confunde în totalitate, astfel că existența devine încă și mai îndoielnică decât până atunci, omul „real" tinde să fie substituit în permanență de omul inscripționat, ale cărui ipostaze se multiplică, într-un fel de sarabandă caricaturală de „costume" și „măști" ce îi vor conferi textului dimensiunile spațiului scenic, iar producției textuale aerul unei reprezentații: „v. înnopteanu stă la masa de lucru citește și lampa / aruncă pe pagina din fața lui un cerc atât de adânc / și luminos, încât privirea se pierde pe umărul stâng / al lui v. înnopteanu stă delicata bufniță blondă. clampa / / chepengului prin care v. înnopteanu coboară în acea tainică / încăpere subteranee unde el meditează. sclipește auriu / în lumina lămpii. în umbrele camerei se înscriu / pe perete versete despre v. înnopteanu. și câte o frică / / răzleață dacă își mai arată capul cu ochii holbați / din vreun colț, v. înnopteanu o risipește deodată / când, la masă, întoarce pagina, e o minunată / / lectură, delicata bufniță blondă privește cu ochii mați / umbrele legănându-se în spatele lui v. înnopteanu prin unghere / și surâde în tăcere" (*prezentarea bufniței blonde și delicate* 2). Dimensiunea reprezentațională a actului textual se asociază în asemenea texte cu jocul, care – după cum am văzut – ține, într-o primă aproximare, de voluptatea drumului pe circumferință și de necesitatea de a se recupera funcția comunicativă a poeziei, dar, ca și hoinăreala, el nu mai este, în poemele lui Mircea Ivănescu, un prilej de divertisment, devine melancolic și obosit, pătruns de sentimentul propriei sale efemerități, e, înainte de toate, o activitate solitară, o „operație de

limbaj" care nu presupune un partener real, resemnându-se cu prezența „personajelor textuale", a acelor „figuri feminine ale Poeziei" despre care vorbesc teoretizările textualiste ale lui Marin Mincu: „Pentru că ea are ochii mari, încerca-vom / acum să-i spunem cuvinte / care să sară în jurul ei ca stropii mari de zăpadă. / când dai din picioare în fața unei străine / cu chipul ca al unui om de zăpadă. / Ea nu crede – însă când ne aplecăm / să mângâiem pisica oprită răutăcios la picioarele ei / am întins cu gestul nostru o sfoară subțire / (dar rezistentă) și, împiedicându-se, ea va cădea / într-un cerc tot mai adânc de câmp nemișcat / și nu se va mai ști nimic despre ea. / Câte unul din noi, mult mai târziu, oprit / la marginea zării, cu mâna streașină la ochi, / o va mai căuta / când ne-om aduce aminte" (*Jocuri 1*). Adeseori, el poate funcționa după legile „fanteziei dictatoriale", își propune să reprezinte forme, ideale, posibile de existență, transformându-se într-o lecție posomorâtă de geometrie la capătul căreia poetul are revelația faptului că realitatea e ireductibilă la limbajul „august" al teoremei (cum ar spune Ion Barbu) și în cele din urmă, ininscriptibilă: „Jocul cel mai singuratic, jocul cel mai trist, / e cel cu fața ei, numai închipuită / din linii și cearcăne – ca și cum s-ar întoarce deodată / spre tine – și atunci ai vedea-o pentru întâia dată / cu adevărat. Întâi, îi așezi un cearcăn, alene rotit, / sub ochi – și de aici, poți începe / să-i construiești fața de îngândurare – / ca și cum ar citi și brusc, ridicând ochii, / fața i-ar căpăta realitate. / Pe urmă poți alege un romb – dar buzele ei niciodată / nu vor fi un romb perfect – și poți începe de acolo să urci, / și poți apoi, cu ovaluri subțiri / sau cu cercuri, să te joci liniștit / până să uiți că e vorba de fața ei" (*Jocuri 3*). Pătruns, ca și spectacolul, de conștiința propriei sale caducități, actul ludic se poate transforma cu ușurință într-o reprezentație dramatică, iar poemele pot să dobândească aspectul unor mici „puneri în scenă"; acum, personajul liric împrumută masca „profesorului de armonie" ce își propune să facă inteligibile principiile melodice ale realului în fața unui public neîncrezător și indiferent, care refuză cu obstinație să-i servească drept partener, astfel încât jocul (care nu este decât un alt nume al poeziei) rămâne și de data aceasta o activitate solitară prin excelență: „Și ea ca în fața Curții, cântând / amintiri disonante / care nu mai au nici o legătură cu ea), dar care, asemenea unei melopei, își termină fiecare stanță / cu numele ei. Și ei mă ascultă / (dar eu sunt într-o stare de spirit melodică, / cum mi-a spus stăpâna fluidă a chipurilor ce mă ascultă, / așteptând, cu mâinile sprijinite / de rezemătorile sculptate – și degetele ei urmăresc / inciziile încurcate în lemn, ca niște vorbe încete) / Dar eu i-am spus într-o seară fetei cu

încheieturi subțiri / și voce fărâmicioasă – de care rar îmi amintesc / fără emoție continuată – i-am spus / «În paharul acesta, mult prea deschis la gură / ca să îmi placă, este o băutură melodică» / Și ea a băut, și s-a scuturat lent / – fără să participe la gest – Eu nu pot povesti despre asta acum, / și asemenea regelui și reginei într-un joc de șah / ei mă ascultă în scaunele lor lent sculptate. / Dar cea despre care eu povestesc cu vorbe ocolite / pentru ei nu e reală" (*Joc de șah*). Este aproape superfluu să mai adăugăm că acest public blazat este, de fapt, „cealaltă parte" a poetului însuși, care se îndoiește de realitatea himerelor lui scripturale și nu va întârzia să le supună bagatelizării și deriziunii. De aceea, în poemele lui Mircea Ivănescu vor fi intonate acum recviemuri parodice și grotești ale „personajelor textuale", dar nu numai ale acestora, ci și ale poeziei înseși (ca în *cântare funereală pentru mai justa trecere a lui mopete*), căci autorul are intuiția unui „crepuscul al cărților", presimte „apocalipsa semnelor" și moartea poeticului, astfel că discursul metatextual are ca miza revelarea acelor modalități prin care poezia mai este, mai poate să fie posibilă. Iar din perspectiva lui Mircea Ivănescu, aceasta nu mai poate surveni decât transpusă în limbajul antipoeziei, al anecdotei lirice care, printr-un straniu joc dialectic al metamorfozelor, revelează tocmai starea de poezie ca „mirific" și „fabulos". Destrucția programatică a poeticului prin prozaizare și anecdotizare devine astfel condiția sine-qua-non a conservării acestuia. Inutil de subliniat cât de insolit era un asemenea punct de vedere în contextul liricii românești de la sfârșitul anilor '60, Mircea Ivănescu fiind astfel, cu siguranță, unul dintre cei mai importanți și mai radicali promotori ai unei noi idei de poeticitate, legată de o viziune prozaizantă și parodică asupra poeticului. Aici se găsește, *in nuce*, întregul program al poeților optzeciști ai cotidianului.

Oniriștii

LEONID DIMOV, VIRGIL MAZILESCU, DANIEL TURCEA

Poetul care a aplicat cel mai consecvent rețetele onirismului a fost, fără doar și poate, LEONID DIMOV; el posedă știința de a construi, ca nimeni altul, halucinante secvențe onirice, „pictează" – în conformitate cu principiul vizualității – de la miniaturi și mici scene de gen până la compozițiile murale de mari dimensiuni, bântuite de personaje fantaste, uneori joviale, altă

dată terifice, stăpânește arta emaiurilor și a cameelor, șlefuiește, cioplește și efilează, cu răbdarea și migala vechilor artizani, dar și cu conștiința – astăzi atât de rară – a lucrului bine făcut. Ipostaza lui cea mai familiară este aceea a visătorului blajin, inventator de paradisuri exotice sau domestice, de fantome cordiale și labirinturi mirifice, de reflexe diamantine, care au uneori strălucirea superlativă a inexistentului. Iar a visa devine acum sinonim cu a lenevi undeva pe malul Styxului, la granița dintre viață și moarte, unde lucrurile se confundă cu propriile lor umbre, iar aerul are consistența fumului gros dintr-o pipă cu opiu, prin care se întrezăresc peisaje și scene bucolice: „Deodată cum mi-am sfârtecat lumina, / Și câtă umbră-ai revărsat pe rufe / O nor sonor duminica-n grădina / Bisericii cu boabe albe-n tufe // Eram cu toții veseli în rugina / Amurgului apoi și pământufe / Întins-am, de pelin, să-nceapă cina / Copiilor cu funde și zulufe" (*Pe malul Stixului XIX*). Numai că ochiul tinde să se convertească aici într-o imobilitate suspectă, e activ principiul metamorfozelor monstruoase care glacifică și mineralizează fibra umană; se ajunge astfel la o stare de catalepsie vecină cu moartea, antrenând apariția ochiului „inuman", care transformă totul în spectralitate și transparență, iar lumea e nimicită prin văz: „De-aici din înălțime v-am zărit, / Infirm atotputernic din născare / Am fost când m-ați omis și v-am iubit, / Iar dorul vi l-am stins în fiecare, // Țineți-mă-n ștergarul cumpănit. / Eu rău nu pot să fac, n-am mădulare; / Sunt numai trunchi cilindric șlefuit / Purtând un cap cu ochelari de soare. // Când vom ajunge însă lângă Stix / Pe mal, la semnul meu, va fi răcoare / Și vom zbura căderi mângâietoare. // Atunci vă voi privi atât de fix. / Atât de străveziu voi fi în zare / Că toate se vor stinge în uitare" (*Pe malul Stixului II*). Odată „uitată", realitatea nu mai servește decât ca materie primă seriilor de permutații și combinări, se reduce la semne-obiect, cu ajutorul cărora Dimov își configurează peisajele metafizice care au bidimensionalitatea lumilor inscripționate, iar „cartea de visuri" se convertește într-un manual de vizionarism ce propune halucinante călătorii în himeric. Dar experiențele de tip vizionar nu mai sunt acum solitare, așa cum se întâmpla la îndepărtatul Rimbaud sau în dicteurile surrealiștilor. La Dimov, vizionarul e acompaniat adesea de o misterioasă prezență străină, destinată să fie martorul sortilegiilor născute din arta configurației și jucând prin urmare rolul confirmatorului ce trebuie să depună mărturie că alchimia verbului a fost săvârșită, ca și cum poetul s-ar îndoi permanent de darurile sale de magician: „E-aproape noapte și te-am prins de mână, / Traverse negre ne pândesc de sus / Ametitor, la înălțime mână / Imagini de palate în apus // Vom dezerta

ca noaptea să rămână / În jur de obelisc în mijloc, fus, / Plutind împestrițată și stăpână / Pe-un sunet alb spre cheiuri roșii dus, // O, cât eram de veseli amândoi / Grădinile din dosul casei roi / De foșnete ne trimiteau ofrandă // Acum simțim în șesul planisfer / Cu fundul mării din argint și fier / O lăcuită-n abanos Olandă" (*Pe malul Stixului XVII*). Căci visătorul de pe malul Styxului aparține unei altei vârste a poeziei decât autorul *Iluminărilor*, el nu mai posedă nimic din vizionarismul eroic al poetului care credea acum un veac și mai bine, cu fervoarea marilor mistici, că prin dereglarea sistematică a tuturor simțurilor și cu ajutorul unei doze de mezcalină, poate ajunge, fie și cu prețul damnării eterne, concurentul lui Dumnezeu. Așa că ceea ce face, ce mai poate să facă Dimov este să depotențeze paradigma rimbaldiană, asumându-și rolul de „măscărici al Totalității", despre care vorbea în articolele lui teoretice și să elaboreze varianta burlescă a vizionarismului. De aceea, multe din amplele sale construcții baladești transcriu caricaturi ale inițierilor de tip vizionar, cu personaje bufone, care, ca regele Pepin, sub excesul de gestică și de vestimentație, ascund o conștiință a absurdului exteriorizată prin gesturi de frondă care țin de recuzita pantalonadei medievale: „Iar el, rămas în țară să vâneze / Mistreți isteți cu lăncii genoveze, / Privind printr-o lucarnă cum se-arată / Pe pajiști crude, Franța repetată / Și cizela prin craniu gând ciudat / Să vâre-n sfetnici praf de scărpinat / Când vor sosi-n arome de vanilii / Liliachii, albaștri, la consilii" (*Vedeniile regelui Pepin*). Ca și infinit mai celebrul Caligula al lui Camus, Pepin este un teoretician al actului gratuit (care se naște mereu din disperarea paroxistică a bufonului), dar și un „bântuit de vedenii" inițiat de magul mincinos Filibert în arta elaborării de simulacre și numere de iluzionism: „Și-n cerul împânzit au prins să joace / Din darabane știrbe dobitoace / Ce lacrime vărsau de duioșie / Pe-o tavă cu bureți, trandafirie. / Iar Filibert, străinul șarlatan / Zicea că le cunoaște din Liban / Și dănțuia pe uliți de plăcere / Imagini risipind la cine cere".

Într-o abordare superficială, autorul *Deschiderilor* se înfățișează astfel mai degrabă ca un poet „de modă veche", cu „cantilenă", din familia spirituala a fantaștilor, ce poetizează după principiile „fanteziei dictatoriale", în care Hugo Friedrich vedea una dintre „cheile de boltă" ale liricii moderniste. Și totuși, Dimov e, înainte de toate, un novator, a cărui influență, ca și cea a lui Mircea Ivănescu, asupra promoțiilor poetice imediat următoare rămâne esențială, iar poezia sa e solidară cu o viziune a lumii „ca text" și a „ochiului" care „textualizează" realitatea. Ca și alți autori „textualizanți" ai momentului, poetul va recurge adeseori la figurile textului (prin care acesta se

autoreflectorizează în structura / procesualitatea lui), respectiv edificiile scripturale ca figurări ale Cărții, interioarele bântuite de prezența spectrală a ființelor scrise, corăbiile-fantomă încărcate până la refuz cu obiecte himerice: „Poate că n-ai să recunoști / Corabia care mă duce, / Prădată de barbare oști / În veac mai leneș, prin Moluce. / (...) Am hidromeluri și absint / În ea, din mentă tropicală, / Am aur roșu, am argint / Arborescent, crescând în cală. // Covoare plutitoare port / Chiar lângă mine, pe dunetă, / Am stive de vederi din port / Și-un pui de barză cinegetă" (*Neliniște*). Nu lipsesc nici vehiculele textuale, prin care se realizează trecerea din realitate în lumea evanescentă a textului: „Fii gata. Străzile deșarte / Se împreună-n tainic rut. / Ne vom urca peste o clipă / Într-un vehicul nevăzut. // Mai șterge zaua ruginită, / Așază-mi chivăra mai drept / Și vezi de ce nu vine carul / Cu cavalerii ce-i aștept" (*Voiaj*). Armurile, coifurile și zalele, atât de frecvente în lirica lui Dimov, sunt semnele omului scris, cochilii lipsite de conținut care denunță golul semantic al semnului, în timp ce culesul sau pescuitul miraculos, ospețele luxuriante sau „cinele" constituie alegorii ale actului textual și ale textului, care se consumă pe măsură ce se alcătuiește: „Prelung, să tăiem din pagurii aduși / Din Africi, de cafri în frac și mănuși. / Meduzele roze gătite cu cimbru, / Cu fructe de mare pe spată de zimbru, / În sos ecumenic, anguile cu tic, / Calmari îngropați, violet, în aspic / Și alte, din marea Japoniei, feluri / Cu turme de sepii gonind in cerneluri" (*Cina cu Marina*). Ca și la poeții obiectelor, privirea este „textualizantă", acționează după „logica visului" și există un algoritm al poetizării, care constă din decupaje și reasamblări ale realului (de aici evocarea corpurilor tăioase), e o producție „automatizată" de fantomatic (de unde prezența în imaginarul dimovian a mecanismelor, mașinăriilor și automatelor): „Tăiați, departe, scânduri cu proaspete rășini / Să treacă după-amiaza prin dinți de fierăstraie. / Atunci, ciorchini de coacăz, sub garduri,la vecini / Vor tremura din umbră că vrejul li se taie // Și iar va-ntoarce poarta bineție automate / Când vor intra strămoșii cu oase străvezii / Cum învățăm, să vază, materiile toate / Zâmbind pe la fereastră, ca și când ar fi vii" (*Nostalgică*). Alteori, textualizarea se convertește în aritmetică, e o numărare de bile mirobolante, în timp ce semnul va fi reprezentat metaforic prin „trefla de întuneric" ce sugerează opacitatea lui absolută, dar și totala sa autonomie în raport cu semnificatul: „Apoi, ca un vehicul oprind din loc în loc / O treflă de-ntuneric s-a repetat pe toate, / Și simt cum, lângă tine, în palma caldă joc / O purpură rotundă de bile numărate" (*Jurnal*). „Logica visului" acționează aici în calitate de principiu operațional: ea face

posibilă decuparea și remozaicarea la nesfârșit („textualizarea"), în serii infinite de combinări, a realului, care însă nu mai interesează, așa cum am văzut, prin el însuși, ci prin posibilitatea de a servi de „suport" metafizicului, de vreme ce una dintre opțiunile esențiale ale programului onirist era reinstaurarea poeziei în metafizic. Acesta însă nu poate fi articulat în limbaj, făcut transparent, poate fi cel mult etalat, „configurat" doar ca alteritate virtuală a lumii empirice. Este și elementul prin care poetica dimoviană se separă, mai radical decât s-ar părea la prima vedere, de principiile modernismului, care își propunea, la rândul său, prin Baudelaire și urmașii imediați ai acestuia (Rimbaud, Mallarmé) să ajungă, cu ajutorul imaginației, facultate „aproape divină", capabilă să descopere corespondențele oculte și analogiile, la suportul metafizic al lumii materiale. Dacă, și într-un caz și în celălalt, poetizarea se definește esențialmente ca un act de semnificare, prima promoție modernistă apelează la simbol, care, transparent fiind, face ca metafizicul să fie articulat în limbaj, în timp ce poetica lui Dimov este una a semnului, care este „opac" și poate servi de instrument numai unei cunoașteri de tip apofatic, ce doar semnalează metafizicul ca „negație" virtuală a realului, ca alteritate, ca pe un „celălalt" inominabil, a cărui posibilitate este data de „acesta" care îl conține în calitate de „absență-prezență". Astfel încât, spre deosebire de poeții obiectelor, pentru Dimov realul nu constituie decât o masa amorfă de materie semică, pe care jocul textualizării o supune unei permanente remozaicări,o „interpretează", prin „citiri" și „rescrieri", după principiul cercului hermeneutic, în care este postulată unitatea dintre subiect și obiect. Rezultatul acestei „interpretări" a realului este semnul, în care subiectul uman este prezent ca tensiune spre un sens niciodată dat în totalitate sau, mai exact, ca „dorință de sens" ce exprimă raportul dialectic dintre infinitatea interpretării și finitudinea ființei umane. Iar producția poetică devine, în felul acesta, o producție de semne și de aglutinări semice („configurațiile") care etalează, în ultima instanță, nu metafizicul, ci aspirația omenească spre metafizic. Este evident că, printr-o asemenea viziune, Dimov (și oniricii) se îndepărtează de poetica modernismului, delimitându-se totodată și în raport cu alte tendințe prezente în literatura experimentalistă a epocii. Ca și poeții obiectelor, ei posedă o „privire textualizantă", care nu mai urmărește însă să descopere texturile insolite ale realului, ci exprimă un fel de „vocație metafizică" a umanului, pentru care investigarea lumii empirice are ca finalitate descoperirea (fie și prin apofază) a unei transcendențe inominabile, dată virtual în chiar tendința subiectului de a transcende lumea empirică. Așadar,

lumea e text, poezia – hermeneutică, iar trăirile eului dimovian sunt legate în exclusivitate de actul semnificării / interpretării. Este vorba, în principal, despre o trăire accentuat dual, care se împarte între fascinația poetului față de propriul sau *ingenium*, capabil să reformuleze realul într-o infinitate de ipostaze posibile, și conștiința caracterului înșelător, fantomatic, al acestei producții, care rămâne esențialmente o mașinare de „înlocuitori". Așa se face că poemele lui Dimov încep întotdeauna cu un freamăt de jubilație, legat de voluptatea „interpretării la infinit" a realului pentru a sfârși într-o tonalitate accentuat melancolică, așa cum se întâmpla în poemul *Căprioarele de porțelan*, al cărui final denunță cu o luciditate necruțătoare „minciuna" textului: „Lipa-lipa, se grăbea desculță negresă / Prin satul văruit, la o adresă / De pe strada căprioarelor de porțelan. // Era o noapte de acum un an, / Curgeau streșinile. Trecusem de mărțișor, / Mamele duceau pentru copiii lor / Bolnavi de raze din Aldebaran / Bune și mici căprioare de porțelan. // Iar ea, desculța negresă, / Se grăbea prin satul văruit, la o adresă / Fără copii, doar c-un negru șaman / Pe strada căprioarelor de porțelan. / Acolo aveau să fiarbă ierburi amândoi / Și se vor scrijeli, și vor dansa goi, / În jurul broaștelor, melcilor, inimilor de miei / Până când vor suna zorile din clopoței / Și pe urma vor rămâne soră și frate. // O, ce tristețe! Ce pustietate!". „Căprioarele de porțelan" constituie, în acest context, figurări ale semnului „opac" prin raportare la transparența simbolului și apar în ipostaza unor „înlocuitori" ai „razelor din Aldebaran" (ai principiului metafizic), astfel încât jocul „oniric" sfârșește prin a-și dezvălui propria evanescență, iar „operatorul de vise" se simte prizonierul unei pustietăți și solitudini terifice, pentru că poetizarea e departe de a fi un meșteșug inocent, ea duce la înstrăinarea de real, la suspendarea legăturilor cu *mundus*-ul, în accepțiune cosmică, dar și socială. Acesta este, de altfel, impasul la care ajunge artistul oniric în general și se face prezent și în producțiile oniriștilor de pe alte meleaguri. Astfel, referindu-se la o proză a italianului Michele Perriera, Cornel Mihai Ionescu vorbește în termeni ce s-ar potrivi foarte bine și „oniricii" dimoviene: „Printr-o optică abnormă, dilatată, care se refuză oricărei devieri sentimentale și dobândește de-a dreptul «punctul de vedere» al unei insecte, realul prezintă (...) polivalență semantică, (...) fluiditate prin trecerea unui regn în altul. Percepția (...) este o megaloscopie care poate fi în același timp expresia unei uimiri inepuizabile și infantile sau al unui sens de adâncă solitudine, de conștiință a izolării și inferiorității ontologice. (...) Visul era o expresie familiară care asigura o simpatie a conștiințelor.(...) Alienarea (...) este o condiție

limită a alogicului care izolează si particularizează individul. El îi înstrăinează nu doar realul, ci și specia. Feeria devine adesea în acest caz oroare în fața unei solitudini fără margine, trăită în preajma semenilor și a obiectelor familiare". Așa se întâmplă și la Leonid Dimov, ceea ce face ca, în ciuda aspectelor de „feerie domestică" și a unei jovialități prea ostentate ca să nu ni se pară suspectă, poemele lui să se nască dintr-un filon sufletesc anxios; acesta e (sau tinde să fie) tragic, legându-se de ceea ce s-ar putea numi „tragedia interpretării / semnificării". Actul de a semnifica se plasează aici însă sub semnul tragicului nu numai pentru că duce la alienarea de real, ci și (sau mai ales si) pentru că este o acțiune „în timp", supusă efectelor distrugătoare ale acestuia. Căci „viziunile" construite de privirea care „textualizează" realitatea funcționează după principiul caleidoscopului, se alcătuiesc și se dezalcătuiesc aproape concomitent, deconcertează prin efemeritate și inconsistență, astfel încât semnificarea nu face decât să accentueze asupra fragilității umane, conducând către o viziune a „ființei slăbite", către acea „ontologie a declinului" teoretizate de Vattimo. Și, în acest sens, se poate neîndoielnic vorbi despre o pietate dimoviană, legată de fascinația pe care stârnesc obiectele vechi, învăluite într-un abur de melancolie blajină, „decorurile de epocă", vetustețea în general: „E purpura adâncă-n draperie / Cu fluturi de email, în cute-ascunși / Și mantii de prelați plecați să fie / În reci bazilici de pontife unși. // E galbenul spătarelor cu jeturi / Cu bumbi albaștri în rețea dispuși / Din glastre cafenii când suie ceturi / Și scârțâie-n peisaje cărăbuși. // E capa de mătase violetă / Nepăsător răsfrântă pe sofa / Când așteptarea înlemni, secretă / Capacul cu păstori, de besactea. // Este sideful spart peste platouri / Adus de caravele din ocean, / E-un alb veșmânt înăbușind ecouri / Din catedrale, la sfârșit de an"(*Poemul odăilor*). Din acest punct de vedere, lirica dimoviană este apropiată de ceea ce s-a numit „neocrepusculariSmul" unor *Novissimi*, „legat de recuperarea, în capacitatea lor uimitoare de supraviețuire, a obiectelor consumate de timp". Căci Dimov are, incontestabil, un acut sentiment al „vechiului", dar mai cu seamă al „învechirii" pe care îl exprimă printr-o dialectica a transparenței și a opacității, a luminescenței și a obscurității. În poemele sale, obiectele transparente sau strălucitoare tind permanent să se opacizeze, ajungându-se de la strălucirea oglinzilor și a obiectelor de metal reflectorizante la materia total lipsită de transparență. Această trecere se realizează prin gradații savant orchestrate, presupune „degradeuri", „stări intermediare" de obscuritate luminescentă sau lumină obscură: „Armura descheie-mi-o iute, / E-un uliu de iulie-n ciute / Și-n

arșiți, în cuiburi piezișă, / Nătângi, să visăm netezișe. // E-un burg cu teribile bande / De rozuri dansând sarabande / Sub ceața fugind să n-o prinzi / Pe negre alei de oglinzi. // E-un bronz de gânganii rămase / Pe dopuri de umbră lucioase, / Când trec, însoriți, dintr-o parte / Străvechi cetățeni în brocarte. // Surâd de dureri pe trotuare / Și-ți dărui corâmbi de răcoare, / Când lent se înclină în spate / Palate de scânduri spălate" (*Tremur*). Sentimentul „învechirii" este legat însă mai cu seamă de actul textual, căci, așa cum am văzut, poemul dimovian tinde mai curând sa se risipească decât să se cristalizeze, astfel încât fiecare secvență a lui se „învechește" aproape instantaneu, prezentul e doar o fulgurație, străfulgerarea unei „configurații" înghițite îndată de „gura de timp", iar elaborarea textului reprezintă în felul acesta o producție de trecut. Și, de aici, ia naștere o altă stare specifică la Dimov: nostalgia, care este și ea mai mult textuala decât existențială, se naște din contemplarea „retrospectivă" a viziunilor care trec permanent în alte și alte structuri configurative, aidoma cioburilor colorate de sticlă ale caleidoscopului. Iar pietatea dimoviană, transformată în nostalgie, se apleacă acum asupra actului textual însuși, al cărui obiect îl constituie tocmai mortalitatea, tot ce e fragil și caduc, el definindu-se esențialmente ca o mașinare de efemer. Ceea ce face ca poetica lui Dimov să se întemeieze pe ideea unei poezii „slabe", „vulnerabile" (opuse paradigmelor forte ale modernismului) în care își găsește expresia ființa „ștearsă", „îndepărtată", aflată mereu pe punctul de a se estompa cu desăvârșire. Astfel că, asemenea textualiștilor, Dimov va pune semnul egalității depline între „a fi mort" și „a fi scris", textualizarea dobândește aerul unui ritual funerar, iar textul devine mormânt. Poetica slăbiciunii se asociază, însă, în același timp, cu o depotențare a limbajului, cuvintele devin instrumentele imperfecte ale semnificării, se opacizează, ajungând semne (și nu simboluri), sensul figurat redevine sens propriu. Semnificativ este, din acest punct de vedere, poemul intitulat *Eternitate*, alegorie a trecerii lumii și a producătorului de scriitură în text; aici viziunea dimoviană e generată de criza funcției simbolice a cuvântului, iar omul devine, ca urmare a „suicidului textual", o „ființă de lut" în sensul propriu al termenului, entitate aproape urmuziană, stranie ființă-lucru care completează inventarul fantastelor „colecții de obiecte" ale poetului: „Ori acum că sunt o glastră / Cu pământ la subțiori / Și-o imagine albastră / Repetată de trei ori // Tot mai plângi, deși trecut-a / Poate-un secol, poate-un ev / De când am pornit cu pluta / În lințoliu de elev?... // Într-o vineri cu cristale / M-ai luat pe-un gologan / Dintr-un raft cu alte oale / Și gheișe de mărgean, // Ca-n

duminici alburite / Să mă pui din loc în loc / Lângă linguri, lângă site, / Lângă umedul ghioc". „Eternitatea" pe care o evocă poemul este, firește, acronia textului, iar autofigurarea produsului scriptural se asociază, în spiritul textualismului, cu reprezentarea „morții violente" și cu invazia „legiunilor de fantome" ce se înscriu în categoria „personajelor textuale", a figurilor antropomorfe prin care textul se autoreprezintă ca producție de evanescent: „La un semn triangluri vide / Vor sui, ciudat de jos / Și prelung te vor ucide / Leneș, dulce, pân' la os. // Vor strivi rotund din tine / Doar un bob de peruzea / Încrustat în glastră bine / Chiar la subsuoara mea. / Vor porni atunci prin case / Cu bunici și descendenți, / Vom vedea ciorchini de oase / Și fetițe în galenți. / Colb vom aduna pe vrafuri / De infolii cu peceți, / Bea-vom umbre de cearșafuri / Fluturate pe pereți". Prezența „obiectelor inscripționate", a infoliilor, ca și a imaginilor care sugerează bidimensionalitatea spațiului scris („umbrele de cearșafuri") accentuează asupra caracterului de alegorie textuală al poemului. Nu întâmplător, el se încheie prin evocarea filei „înroșite", „vampirice" care a absorbit, în porozitatea ei, viața („Să rămânem pe vecie: / Ciob albastru, bob rotund / Pe cortina vișinie / Dintr-o sală de corund"), dar a provocat și „moartea în text" a producătorului de scriitură, care a căpătat fizionomia semnului, fiind doar un semn printre alte semne. Astfel că „ființa de lut", „omul-ulcea", constituie rezultatul acestei metamorfoze; odată cu trecerea în bidimensionalitatea paginii, el a căpătat strania luminescență opacă a semnului, un strat de „smalț" care îi ascunde și îi dezvăluie totodată vacuitatea semantică: „Pune-mă pe masa lungă / Din odaia cu peceți / Mai la colț, să nu m-ajungă / Zăbăucii de băieți. // Și deschide geamul iute, / Lumea s-o privesc de-aici. / Lasă-mă acum și du-te / Smalțul vechi să nu mi-l strici". Așa cum se putem constata, o bună parte din teoria textului și a textualizării este descoperita astfel intuitiv și aplicată în practica scriiturii de un poet ale cărui teoretizări mergeau cu certitudine într-o altă direcție. Chiar dacă textualizarea dimoviană face în totalitate abstracție de una dintre cheile de boltă ale textualismului: principiul autenticității în scriitură.

Pentru VIRGIL MAZILESCU, poezia reprezintă o aventură ce presupune investigarea, sinucigașă cu certitudine, a infernurilor rimbaldiene, de unde subiectul uman nu poate reveni decât „sfârtecat", amputat de el însuși, vorbind o limbă golită de orice noimă. Că este așa o dovedește un text cu valoare de artă poetică, intitulat *prefață* și așezat la începutul volumului *Va fi liniște,*

va fi seară: „Și după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adâncul pământurilor sterpe – curajul și puterea (omenească) s-au topit ca aburul // și altceva în afară de faptul că m-am născut și că trăiesc și că probabil voi muri cutremurându-mă (ceea ce de altfel am vrut să spun și acum doi ani și acum trei ani de zile) deocamdată vai nu pot spune // îmi reiau prin urmare vechea limbă: începând chiar din clipa de față, o sucesc o mângâi o bat cu sete, dar sintagmele stranii în care (se spune că) sufletul meu doarme ca într-o vizuină pierdută nu mă mai ademenesc, degetele subțiri care vor săpa canale-n pădure și se vor întoarce acolo mereu și vor intra in putrefacție – degetele subțiri nu mă mai tulbura".

Așa cum se poate vedea, pentru Mazilescu, actul scriptural are o miză superlativă: „inventarea poeziei", și se desfășoară undeva în limburile infernale, sub semnul „clandestinității", situându-se în afara ideii de ordine cosmică și exercitându-se asupra sterilului, a substanțelor reziduale, mortificate, ceea ce duce la contaminarea operatorului de limbaj cu materia morții. „Alchimia verbului" nu mai poate să reprezinte astfel (ca la Rimbaud) o sursă de fascinație, ea provoacă, dimpotrivă, colapsul vital, dispariția impulsiei textuale, astfel încât producția de semnificant devine, pur și simplu, automatism, în timp ce discursul despre sine al ființei textualizante a devenit și el tautologic, reductibil la „aceasta (care este) este". Artă a „nonexpresiei", întrucât nu se mai raportează la un semnificat transcendent, etalându-și doar propria incapacitate de a semnifica, poezia este, în această ordine de idei, nu în mai mică măsură, o arta a digitației, a pipăitului, implicând veritabile excavațiuni in textura semnificantului (sugerat de imaginea pădurii, figura „textuală" prin excelență). Falus și calamus concomitent, degetul devine astfel instrumentul operațiunii de textualizare care se asociază cu actul generator, reprezintă o de-naturare a acestuia, concretizându-se într-o producție de miraje care au inconsistența viziunilor dimoviene. Ceea ce particularizează însă „iluminările" lui Virgil Mazilescu este tensiunea lor interioară, tendința de a se autotranscende, ostentându-și, simultan cu vacuitatea semantică, o disponibilitate de a semnifica niciodată satisfăcută.

Tensiunea acestor viziuni se traduce într-o acustică a ecourilor, sugerând prezența difuză a suprasensibilului: „cobori din când în când în sat cu pași de stinsă / fanfară: un băiețandru. / ecoul fără sfârșit al dulgherilor / un păianjen cu creasta de aur / și chiar și cele mai mărunte și mai puțin respectuoase dintre insectele ținutului (ale auzului) coboară odată cu tine" (*serbările*). Tăcerea constituie, la rândul său, o expresie a indicibilului, a stărilor

care rămân exterioare limbajului, e un superlativ al tensiunii lirice, pe care rostirea nu face decât să o ducă spre relaxare: „«Ce-i spune un perete altui perete când se întâlnesc la colț» / ce-i spune tristețea mea broaștei care se leagănă se leagănă / ce faci dragostea mea dacă refuz și acum să vorbesc / ce frumoasă toamnă ce despărțire ce înviere". Poemul e construit astfel ca o acumulare de tensiuni, legate de schema, ambiguă, a zidirii, care sugerează în același timp (în ordine referențială) actul cosmogonic, dar și (în ordine autoreferentiala) edificiul scriptural (cartea) care e întotdeauna „mormânt", astfel încât, finalmente, impulsia scripturală se va identifica cu pulsiunea de moarte, iar actul textual cu un suicid: „nisip și pietre / ne șoptește zidarul // să vă fac o casă / cum nu s-a mai văzut // scânduri și cuie / ne șoptește la ureche zidarul // prin aerul tot mai rece / prin ploaia tot mai întunecată". În consecință, textualizarea va fi privită ca o regresiune spre regnurile infraumane, spre o animalitate rece, care a dobândit ceva din candoarea materiei vegetale, este o replica *à rebours* a cosmogoniei și are ca termen final nihilul, moartea care se constituie în „principiul primordial" al unei lumi „paralele", cea a textului, ce reprezintă reflexul „sinistru", trecut prin oglindă, al lumii reale: „pisica va deschide iar fereastra / pisica verde și proaspătă ca iarba / și în odaia pustie se va strecura / și la picioarele stăpânului se va încolăci // dormi dormi somnul te duce de pe lume / te spală te piaptănă și te împarte / copiilor săraci te-am și uitat // și ploaia va deschide iar fereastra / ploaia verde și proaspătă ca iarba / și în odaia pustie se va strecura / și la picioarele stăpânului se va încolăci // dormi dormi somnul te duce de pe lume / te spală și te piaptănă și te împarte / copiilor săraci te-am și uitat // și moartea a deschis încet fereastra / moartea verde și proaspătă ca iarba / și în odaia pustie s-a strecurat / și la picioarele stăpânului s-a încolăcit" (*prima poveste pentru Ștefana*).

Teatrul deprimant al textualizării se desfășoară în prezența martorului angelic, purtător al privirii oarbe (de înger al extincției) care e act pur, acțiune și nu percepție, concentrând energiile nimicitoare ale „morții în text": „în ochii celui ce privește și percepe fără să ne vadă / în călătoria ca un bici de aramă ca o trompetă lungă / în depoziția ca o bătaie de aripă ca un fum peste case / în gustul și în pipăitul acestui act insondabil îndură-te îndură-te de mine o ! noapte / în noaptea senină și în palida groapă cu resturi cu tot ce înaintează o noapte". Evocată în acest context, arama e acel „metal al forței și violenței" despre care vorbea Lucrețiu și se integrează, împreună cu trompeta și biciul, într-o constelație de imagini care trimite spre arhetipul

„îngerului cumplit“[114] (apocaliptic), a cărui prezență terifiază, căci ține de registrul realităților de neîndurat pentru plasma umană, aducând nostalgia tenebrei materne. El poate fi identificat cu instanța care impune legile „inumane“ ale actului textual, sugerat și de prezența „corăbiilor scripturale“, care constituie, ca și la Dimov, vehiculul trecerii în lumea semnelor scrise: „vine o vreme a cireșelor putrede / vine un timp al augustei antoniniana / timp nesfârșit indecent / de pe corabie fă-mi semn pentru ultima oară // noi avem dinți falși ei au numai și numai / dinți adevărați – ei au întotdeauna dreptate / și ne vor roade oasele ca și cum ar mirosi pe îndelete / patru cinci petale de trandafir în aprilie // dacă aș putea să-ți spun cât de mult te iubesc / nu știu nimic despre tine «ahora și mătrăguna / îmi sunt mai aproape» un timp nesfârșit indecent / de pe corabie fă-mi semn pentru ultima dată“ (*de pe corabie*). Aici, dispoziția de a genera text, instaurarea impulsiei scripturale sunt asociate cu anotimpul declinant, care aduce imaginile disoluției și ale putridului, timp prin excelență al textualizării, ștergând granițele dintre lucruri și semne. Remarcăm totodată prezența elementelor ce țin de recuzita acelui „simbolism mușcător“ despre care vorbește Durand, atribuite unor prezențe incerte („ei“) care nu pot fi nominalizate, rostite, deoarece se situează în afara limbajului și converg, și de data aceasta, în imaginea „îngerului justițiar“ care devine o epifanie a (auto)nimicirii în text. Acestei apariții terifice mitologia mazilesciană îi va opune imaginea liniștitoare (maternă) a corabiei, care nu e doar vehicul textual, ci și „receptacul“ (pântece și mormânt totodată). Iar apariția „îngerului cumplit“ se petrece simultan cu despărțirea de spațiul ocrotitor al maternității, astfel încât nașterea „din carne“ va fi substituită acum de nașterea „din semn“, ceea ce echivalează cu anihilarea emitentului de scriitură în mișcarea „ucigașă“ a semnificantului textual. Alteori, prezența angoasantă a „celuilalt“ (cel care „nu e“) va fi evocată de imaginea „urmelor“, a mixturilor halucinante de real și de ireal: „urme foarte adânci pe zăpadă / mulțumirea așchia asta din carne / lumina tulbure a lunii februarie / nici vorbă nici vorbă nici vorbă // ne întorceam dintr-o călătorie obișnuită / mai aveam câteva ceasuri de mers / prin zăpada și prin lumina tulbure / a lunii februarie nici vorbă // și când am ajuns în marginea pădurii / și când am aprins focul din nou / le-am simțit răsuflarea în ceafă / doi călăreți falnici și lângă ei umbra // celui de-al treilea (pirpiriul) atârnând / ca o blană

114 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995.

rece de câine ca un stindard / urme cât se poate de vizibile pe zăpadă / și lumina tulbure a lunii februarie // ne-am uitat cu subînțeles unii la alții / am deschis repede cartea cum ai deschide / fereastra dinspre grădină în zorii zilei / câștiguri și pierderi scria acolo negru pe alb // dar într-o limbă de care nu ne mai aminteam / câștiguri și pierderi scria – într-un timp / care de mult timp nu mai era al nostru" (*legendă*). Aici, simbolistica urmelor scripturale e în legătură cu percepția acută a alterității, a „celuilalt" (așchia) care dereglează procesele materiei viscerale, producând un blocaj al funcției locutive, pe fundalul „luminii tulburi" care este legată (o știm de la Marin Mincu) de „ora incertă" a textualizării și generează o transluciditate a lucrurilor, situându-se astfel la jumătatea drumului dintre ocultare și revelație. Actul textual se va înfățișa acum ca o gnoză de tip apofatic, e o producție de semnificant care nu poate fi perceput decât ca „negativitate" a oricărui discurs, ca o „insuficiență" cronică a limbajului ce se concretizează sub forma limbii „mute" a textului. Legată de aspirația de a articula în limbaj indicibilul, lirica lui Virgil Mazilescu este, prin urmare, una a nonexpresiei care (așa cum arăta Ihab Hassan) poate cunoaște doua modalități: una „minimalistă" (limbajul aspiră la nimic) și alta a „excesului" (limbajul aspiră la tot), ambele constituind însă modalități ale „tăcerii", ale „dezagregării formale a relației dintre limbaj și realitate" și dau naștere „antiformei". Poetizarea mazilesciană va urma, în prima ei fază, modalitatea rimbaldiană a „excesului", e una a „iluminărilor" și a „anotimpului în infern", cu mențiunea că aici infernul este mai mult semiotic decât existențial, generat fiind de conștiința vacuității semantice a cuvântului, dar și de neputința operatorului de limbaj e a-și eluda destinul de ființă semnificantă. Astfel încât existența actantului liric se desfășoară la granița dintre tăcere și spunere, între chemarea textului și chemarea realului: „pentru că-și luase obiceiul să rupă una câte una (la intervale nu prea mari) hârtiile și feluritele chitanțe destinate viitorului – i se năzărea dintr-odată că vede strălucirea apuselor zile deschizându-se în fața lui ca o rană sau o pâlnie de obuz în care i-ar fi murit rând pe rând toți prietenii. dacă se întorcea noaptea acasă vedea cu jale cum năvălesc asinii și boii peste o vegetație arsă – numai scrum și aducere aminte. și cu toate acestea urechile lui în flăcări captau fără întrerupere semnalul. era unul și același semnal: întoarce-te întoarce-te. a pus atunci mâna pe o crenguță de mesteacăn: și-a luat încetișor rămas-bun. o crenguță întâmplătoare de mesteacăn. apoi (înalt și cu haina pe umeri) nici n-a mai așteptat minunea – când vântul i-a trimis prin fereastra regală fum de trestie și rămășițe ale părului tău, melancolie! a cunoscut fericirea deplină și

a ajuns la țintă cu mult înaintea propriului său sfârșit înecat in lacrimi" (*obiceiul de a rupe hârtiile destinate viitorului*). Distrugerea „hârtiilor" marchează aici oroarea de text, aspirația recuperării „realului" care ia însă forma deconcertantă a „golurilor de timp", asimilabile „gurii devoratoare". Asemenea momente de absență din „timpul biografiei" coincid cu explorarea bestiarului oniric, a zonelor obscure ale psiheei, trecerea sub incidența „duratei interioare", într-o tentativă, aproape disperată, a actantului liric de a atinge „miezul fierbinte" al vieții, figurat prin imaginea focului, iar tentația morții prin combustiune exprimă acum, fără doar și poate, dorința de comuniune cu energiile abisale ale vitalului, de trecere la existența impersonală a cosmicului. Situat „în afara limbajului", ego-ul mazilescian se află, însă, în egală măsură, și „în afara vieții", iar singurul spațiu în care are acces este textul (figurat adesea prin imaginea pădurilor și a vegetațiilor), un spațiu prin excelență al agoniei, care, plasându-se în zona de interregn dintre viață și moarte, existență și opusul acesteia, stă sub regimului lui „a părea", iar actul producerii sale este, în egală măsură, creație și destrucție: „noaptea păduri întregi am doborât cu securea / cuie am bătut cu ciocanul cât e noaptea de lungă // și fără ajutorul nimănui / se prăbușesc atunci când vine vremea în praf și în pulbere / lângă tufele de mărăcini înfloriți să se prăbușească: albele // pietre peste albele pietre. Au bătut singure cuie în lemn / ce orb îi cu umilință la adăpostul iubirii se naște. Vai singure / vor înghiți cuiele într-o noapte. Vor incendia lemnul ce orb / și cu umilință. Ce orb și cu umilință... // lângă tufele de mărăcini în floare singure să se prăbușească" (*epidaur*). Pietrele aduc, firește, sugestia „edificiului textual", a cărții, care se dovedește o construcție problematică, imperfectă, alcătuită din mozaicarea unor piese eterogene, ce evocă principiul compozițional al „configurației", esențial în poetica onirismului. Dar „configurațiile" reprezintă – din perspectiva lui Virgil Mazilescu – niște produse artificioase prin excelență, care au (așa cum se întâmplă și în *Iluminările* rimbaldiene) tendința de a se descompune aproape instantaneu în virtutea unei legi a „respingerii"; rezultat al unui artificiu, unitatea lor tinde la tot pasul să devină multiplicitate, iar textul funcționează după principiul sparagmos-ului (sacrificiu prin sfâșiere). Oripilat de mecanica „inumană" a textualizării, poetul va evoca de data aceasta, pe urmele lui Rimbaud, vârstele inocenței, dar și ale ignoranței paradisiace: „Ea e femeia din vis. pe când străbăteam / o zona alburie lăptoasă prin anii mei tineri / carența și pavăza înțelepciunii carența și pavăza // și brusc s-a ivit o gură de aer (ai fi zis) / sângele ei de pretutindeni și dintotdeauna. picioarele ei / ca două lungi

strigăte ale morții pe nisip. // și o precizie cu adevărat înspăimântătoare. până și zâmbetul" (*până și zâmbetul*). Laptele („zona lăptoasa") constituie în acest context o evocare metonimică a maternității, astfel încât paradisul mazilescian dobândește aspectul „uterului", va fi un loc de gestație, fisurat de apariția „femeii din vis" (asimilabilă feminității „erotizate", dar și „figurilor feminine ale poeziei") care prezidează trecerea de la candoarea stadiului infantil și prescriptural la vârsta „perversă" a textualizării. E vorba, în definitiv, despre o „a doua naștere", care este simultan naștere întru moarte și întru scriere, evocată (aceasta din urmă) de imaginea „pașilor pe nisip", astfel încât „ a scrie" și „a muri" devin perfect sinonime. „Zâmbetul" se înscrie aici în categoria instrumentelor de seducție; el declanșează mișcările „pulsiunii de moarte", catalizează dorința latentă de autonimicire a subiectului liric, ce-și găsește expresia în actul inscripționării, iar poemele se constituie, unul după celalalt, într-o „dramă a semnificării", dezvoltată cu mijloacele unei poetici a „excesivului", care n-a renunțat încă întru totul la utopia vizionarismului rimbaldian și a cărei miză e „totul".

Abia odată cu ultimul volum al poetului, *Guillaume, poetul și administratorul*, se poate vorbi despre trecerea liricii mazilesciene în registrul „minimalismului" și la convertirea poeziei într-o rostire despre nimic, care ia forma parodiei dezabuzate, odată cu transformarea ritualurilor pline de stranietate din primele volume ale lui Virgil Mazilescu în bufonade grotești, traversate de apariții umanoide care au aerul marionetelor dezarticulate din teatrul lui Beckett. Această „schimbare la față" nu este însă nicidecum neașteptată, de vreme ce poate fi regăsită, *in nuce*, în unele poeme mai vechi, unde asistăm la degradarea actului ritualic într-o pantomimă absurdă, de vreme ce nu se mai raportează la un sens transcendent, metafizic, producându-se „în absența sufletului" și reducându-se la un simplu automatism: „apă v-am dat sufletul meu unde v-a fost / unde pâlpâi tu sufletul meu și în care / parte a lumii vânează acum vânătorii // daca privesc – haina mea este chiar frică / dacă privesc dealuri și văi și câmpii (*dealuri și văi și câmpii*). Gravitând în jurul unei „ofrande a apei", așadar a unui „rit de fertilizare", poemul transcrie angoasa provocată de revelația semnificantului vid de semnificat (vânătoarea constituie în acest sens figurarea metaforică a goanei după un sens intangibil), a unei imanențe terifice care face cu neputință orice raportare la metafizic, astfel încât, posibilă doar ca un perpetuu *acte manqué*, semnificarea nu poate decât să degenereze în propria ei parodie. Mazilescu nu are însă vocația bufonadei sinistre și a „caricaturilor sângeroase"; parodicul ia

naștere aici din multiplicarea ironică a personajului liric, care dobândește măști distincte și totuși identice (ceea ce duce, ca la Mircea Ivănescu și la optzeciști, la epicizarea discursului, care devine anecdotă sau fabulă) din alternarea „peisajelor metafizice" cu decorul domestic, a sublimului cu grotescul și caricatura, astfel încât poemul se transformă pe nesimțite în propria lui bagatelizare: „și ce chef vom trage. cu ultimul cerșetor care a dus în ruina orașul / cu toți cei care ne vor mai cădea în labă. / înțeleptule! / plutim către metafizică. ne și târâm. a picat din cer și a zărit pământul. / tatăl și mama lui tocmai îl zămisleau. a spus: / să destrami un imperiu / să deschizi o prăvălie de mărunțișuri / să te trezești mai degrabă lac de sudoare" (*din aventurile administratorului*). Amănuntul banal, chiar insignifiant, devine acum, ca în prozele kafkiene, o permanentă sursă de fantastic terifiant sau miraculos, în timp ce viziunile (cosmarești sau feerice) au tendința de a se banaliza aproape instantaneu, fiind reduse la pasta cenușie a domesticității meschine, acest joc, întotdeauna „pe muchie de cuțit", între sublim și derizoriu, metafizic și trivial, problematizând finalmente până și ideea de parodie: „aha zic poetul și guillaume într-un glas ești prin urmare de-al nostru / termină-ți cafeaua și haide să mergem împreună la primărie / să înregistrăm petiția asta citește-o și tu / vrem pinteni de aur pentru călărețiii care se întorc pâlcuri-pâlcuri / un grajd mai curat și mai bine luminat pentru caii lor fumurii / vrem mai multe lopeți pentru locuitorii comunei noastre să se asigure / un pământ reavăn cu râme grase și mai vrem să aflam daca nu vă este cu supărare / cum își începe primarul nostru iubit și foarte apreciat activitatea lui zilnică / guillaume poetul si administratorul" (*mică istorie sumbră și aproape neglijent redactată cu personaje și cu întâmplări destul de imprevizibile*). Drama semnificării este transpusă acum în registru de balet grotesc sau de anecdotă casnică, emitentul de scriitură capătă fizionomia unui Sisif tragi-comic, care și-a pierdut aureola damnațiunii și se exprimă prin intermediul unui mimus burlesc – parodie a limbajul „gimnic" al etalării: „pentru că de frig și de foame și chiar de glonț / nu se mai poate muri – totuși transportul / unui dulap din sufragerie pe terasă / și pragul tocit zâmbetul pe cale de a se coagula / și piciorul retrage-ți piciorul și întâmpină zeii // am prevăzut totul până în cele mai mici amănunte / transportul unui dulap vechi din sufragerie pe terasă / viața mea // o să-mi ard hainele din nou o să-mi schimb identitatea / câtă cinste și câtă glorie – am prevăzut totul / «odihnească-se în pace dumnezeu să-l odihnească în pace» / poate vom avea și noi de pe urma lui ceva de câștigat" (*administratorul explică în ce constă de fapt viața lui. relatare absolut*

onestă). Ininscriptibilitatea realului, care face ca poezia să fie rostire / scriere de nimic, devine pretextul unor fabule demistificatoare (care discreditează în același timp realitatea, dar și tentativa de inscripționare a acesteia, adică actul poetic) : „pe dracu administratorule eu sunt realitatea ba realitatea palpabilă / manifestare a ideii în sensibil (hegel prelegeri fenomenologia) / sunt cea cu urechi mici / cu iepurași și marmote de plastilină / sunt cea cu vorbe care de care mai dulci / / și dacă mă enervez și trec pe trotuarul de vizavi spunându-ți / în prealabil : administratorule nu vreau să mai stau cu tine / ce te faci tu ? iepurașii se topesc marmotele fug departe / în țara lor cuvinte dulci nu mai auzi / urechi mici în care să zbieri nu mai găsești" (*administratorul poate s-o sfecleasca în orice moment*). Recursul la grotesc și absurd reprezentând, fără doar și poate, momentul de climax al „dramei semiotice" pe care o transcriu poemele lui Virgil Mazilescu, căci poetul descoperă acum (pe urmele lui Samuel Beckett) ca „nimic nu-i mai caraghios decât nenorocirea", dar deriziunea nu constituie aici (la fel ca la dramaturgul irlandez) decât forma superlativă a disperării, astfel încât se poate spune că *Guillaume, poetul și administratorul* reprezintă „sfârșitul de partidă" al liricii mazilesciene, după care autorului i-ar mai fi rămas doar să abandoneze, ca Rimbaud, poezia. Printre prietenii săi din grupul oniric, el se individualizează prin faptul că are revelația acelei „poezii a tăcerii" pe care Ihab Hassan o teoretiza cam în aceeași epocă, trece de la lirica excesului la minimalism (adică de la viziunile rimbaldiene la farsa tragică a lui Beckett), intuind totodată (la fel ca Leonid Dimov sau Daniel Turcea) mecanismele textului si ale textualizării.

În cadrul unei mese rotunde organizate de revista *Amfiteatru* în noiembrie 1968 în legătură cu onirismul estetic, DANIEL TURCEA îi conferea visului dimensiunile unei axiomatici, arătând că, în măsura în care „realitatea imediată e euclidiană", visul, așa cum îl înțeleg artiștii onirici, reprezintă „o construcție logică și nu un hazard : adică nu lucrează sub imperiul unei axiome neclintite : nu e geometric construit pe un postulat închistat, ci în funcție de n postulate". Prin urmare, în calitatea lui de axiomatică, el acreditează realul, în raport cu care îndeplinește funcția postulatului, de vreme ce, în viziunea poetului, lumea are dimensiunile unui miraj sau ale unui joc, plasându-se sub semnul veșnicelor metamorfoze. În aceasta ordine de idei, poemele din volumul *Entropia* vor desfășura caleidoscopia unui univers generat de joaca pe care o susține cu sine însuși un „Cameleon Divin", lumea e o fugă perpetuă de semne, semnificant pur, număr fantasmagoric de iluzionism : „Chiar

dacă tot ți s-ar deschide, să știi / adevărul este fiecare din fețele lui, Cameleon / Adevărul este lumea pe care tu o parcurgi / pentru că în preajma ta lucrurile se schimbă / aerul în libelula de aici / fierul neatins în mătase" (*Splendorile cameleonului*). Regăsim astfel în poemul lui Daniel Turcea ceea ce Alan W. Watts numește „mitul fundamental al hinduismului", acela care ilustrează că „lumea este Dumnezeu jucându-se de-a v-ați ascunselea cu Sine. Ca și Prajapati, Vishnu sau Brahma, Cel de Sus, sub multe nume, creează lumea printr-un act de autodezmembrare sau de uitare de Sine, prin care Unul devine multiplu, iar singurul actor joaca nenumărate roluri. În cele din urmă, El revine în Sine doar pentru a începe din nou – Unul săvârșindu-se întru cei mulți, iar cei mulți săvârșindu-se întru Unul"[115]. Avem de-a face aici cu o viziune mitologică, și nu filosofică, și, de aceea, „imaginea fiecărui om, a fiecărui lucru, ca un rol pe care Purusha îl interpretează în stare de uitare de sine, nu trebuie luată drept o relatare logică sau științifică a realității"[116]. Căci hindușii nu au căzut în greșeala de a-și închipui că despre realitatea ultimă se poate vorbi altfel decât poetic și, prin urmare, în acest domeniu „forma directă și elocventă a vorbirii poate sa spună doar *Neti, neti* (nu, nu), întrucât ceea ce poate fi descris și categorisit trebuie să se găsească întotdeauna în domeniul convențional", acel convențional din care ia naștere *maya*. În concluzie, din perspectiva pe care o propunea Daniel Turcea, imaginea onirică, al cărei principiu de funcționare e același ca și al imaginii poetice, reprezintă o posibilitate de abordare neconvențională a lumii, ea situându-se la antipodul limbajului discursiv întemeiat pe convenție. Visul deconvenționalizează astfel percepția realului, scoțându-l de sub incidenta abstracționismului reducționist pe care îl presupune orice limbaj logic. El este, prin urmare, analogul perfect al „vederii periferice", care are capacitatea de a sesiza mai multe lucruri concomitent, percepând, spre deosebire de „vederea centrală", mai degrabă unitatea realului decât discontinuitatea acestuia. În același timp însă, deconvenționalizarea percepției este în strânsă legătură cu deconvenționalizarea limbajului, căci (spunea la aceeași masă rotundă autorul *Entropiei*) „acceptând visul ca pe o rigoare, cu evidență proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus – acea proprietate care în fizica modernă se numește corpuscul-undă – devin relative și prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de

115 Alan W. Watts, *Calea Zen*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 65.
116 *Idem*.

totalitate. Cuvântul devine astfel exponentul unei stări de flux calificativ care comprima sensibilul și idealul, Golurile dintre cuvinte, undele, suspensia vorbirii devin atât de importante, încât ele construiesc cuvintele și, astfel, restituie cuvântului elementaritatea și originalitatea sa, este scos din tipare și poate evolua din nou fără rigiditate, atonal, polifonic, monodic"[117]. Limbajul poetic este plasat, în felul acesta, de Turcea la antipodul limbajului logic, întrucât dacă acesta din urmă este fixat exclusiv asupra părților, pierzând din vedere totalitatea, celălalt se definește tocmai prin capacitatea de a face pertinent întregul prin intermediul fragmentului. Căci (și textele indiene sunt cât se poate de semnificative în aceasta privință) dacă lumea experienței e *maya*, acest lucru e o consecință a faptului că mintea omenească o supune măsurătorilor și clasificărilor. „Definirea, punerea hotarelor, delimitarea (scrie același Alan W. Watts) – acestea sunt acte de împărțire și deci de dualitate, deoarece îndată ce un hotar este definit, el are două părți."[118] Supusă delimitărilor taxonomice, pe care le presupune orice demers intelectual întemeiat pe jocul categoriilor logice, lumea sfârșește prin a se derealiza, prin a deveni iluzie, *maya*. Spre deosebire de acest limbaj „al cantității", limbajul poetic va fi unul calitativ, care deține proprietatea de a realiza unitatea dintre concept și percepția senzorială, printr-o mișcare a „plinurilor" și a „golurilor", a semnelor și a petelor albe dintre acestea. Și, la drept vorbind, pe parcursul acestui joc, rolul preponderent îi revine golului care acționează ca un rezonator, generează un soi de vibrație a semnului și devine, în cele din urmă, cel care creează cu adevărat forma. Analog oarecum neantului mallarméan, golul invocat de Daniel Turcea trimite însă mai degrabă (lucru deloc neobișnuit la un poet nutrit cu solide cunoștințe de înțelepciune extrem-orientală) spre tradițiile indiene. Căci textele hinduiste sau budiste vorbesc despre caracterul „gol" sau iluzoriu al lumii perceptibile, care se situează într-un raport antitetic cu lumea convențională a măsurabilului, având în vedere procesualitatea ei și, de aici, lipsa de permanență. „Forma – spune tot Watts – este flux și în acest fel este *maya* în sensul întrucâtva extins, că nu poate fi delimitată ferm sau percepută. Forma este *maya* atunci când mintea încearcă să o înțeleagă și să o controleze prin categoriile fixe ale gândului, adică prin intermediul numelor (*nama*) și al cuvintelor"[119]. În consecință, *maya* va fi

117 În Dimov, Țepeneag, op cit, p 120.
118 *Ibid.*, p. 68.
119 *Ibid.*, p. 72.

echivalată finalmente cu „nume și formă" (*nama-rupa*), cu încercarea minții de a cuprinde formele fluide ale naturii în categoriile gândirii. Atunci când se postulează că forma este în ultimă instanță vidă (sau altfel spus insesizabilă și non-măsurabilă) lumea formelor va fi văzută mai curând ca *brahman* decât în calitate de *maya*. Fiindcă – așa cum s-a spus – „lumea formală devine lumea reală în momentul în care nu mai este zăvorâtă, în momentul în care fluidității ei schimbătoare nu i se mai opune rezistență. De aici adevărata tranzienţă a lumii care este semnul divinității ei, al identității ei reale cu infinitatea invizibilă și nemăsurabilă a brahmanului"[120]. Transpuse într-o filosofie sui-generis a limbajului poetic, aceste aserțiuni, legate de caracterul „vid" al formei, se traduc printr-o tentativă de totală deconvenționalizare a discursului, care se va defini la rândul lui ca procesualitate, ca un flux permanent, pe care orice încercare de „fixare" nu face decât sa-l entropizeze, reducându-l la dimensiunile unor simple convenții.Astfel încât lumii „cameleonice" îi corespunde la Daniel Turcea limbajul „cameleonic", pus sub semnul dinamismului absolut și al metamorfozei. Iar ceea ce este cu adevărat surprinzător este faptul că, pornind de la învățăturile milenare ale Orientului, autorul ajunge la o viziune foarte modernă asupra poeticului, care nu se găsește departe de conceptul de text, în accepțiunea lui de productivitate, așa cum îl înțelegea Julia Kristeva. Și, începând din acest moment, actul scriptural se transformă, la poetul *Entropiei*, într-o operație de textualizare, a cărei dimensiune esențială o constituie autospecularizarea, care se desfășoară tot timpul sub semnul unei lucidități paroxistice, paradoxala luciditate a stării onirice, preocupată să atingă un fel de „grad zero" al limbajului, la care, epurat de toate întrebuințările lui convenționale, cuvântul (semnul) își regăsește ceva din starea adamică, servind ca *materia prima* pentru serii nesfârșite de mutații și transformări care încearcă să lase teren liber energiilor imaginative inepuizabile pe care le implică actul de semnificare. De aici și caracterul special pe care îl capătă la Daniel Turcea tehnica configurațiilor, caracteristică onirismului. Căci poetul nu mai este preocupat să realizeze aglutinări imagistice construite după logica visului, ci configurații lexicale mozaicate parcă în virtutea unui „dicteu textual" ce își propune insolitarea rostirii poetice până la cote superlative, tentativa de deconvenționalizare a limbajului ducând astfel la problematizarea ideii de cod și realizând un pas însemnat în direcția acelei treceri de la o instanță transcendentă (codul) la o instanță

120 *Ibid.*, p. 73.

imanentă, dată ca atare în chiar actul producerii textului, despre care vorbea Marin Mincu ca despre unul dintre semnele esențiale ale cristalizării eului în dubla sa interferență: cu lumea și cu limbajul. Într-un poem cu veleități de artă poetică, așezat la începutul volumului *Entropia*, Turcea va privi astfel textul / poezia ca pe o emanație a substanței vitale ce ia înfățișarea unei „încâlceli" de forme, prin care se manifestă tocmai refuzul obstinat al formei consfințite prin cod. Actul poetic are ca miză așadar ieșirea din real, nu doar din realul lucrurilor, ci și din realul cuvintelor: el produce golul, fanta, fisura care face inteligibilă „irealitatea", chiar dacă doar apofatic, ca pe o „orbire" ce are drept consecință ocultarea lumii empirice. Acum are loc evaziunea de sub legile oricărei mișcări (care înseamnă – în mod fatal – consum energetic și e pândită prin urmare de entropie), ceea ce face ca textul să se convertească într-un depozit de energie potențiala, ajungându-se astfel la ideea unei arte a „nonexpresiei", întemeiată pe premisa „economiei de energie", în raport cu care expresia se definește antitetic ca un „consum": „Sângele meu desfăcu / Deasupra – o planare mai lină / așteptând să se spargă // jos nu înțeleg cum se încâlcesc moale și reci / forme obscure și iată / Totul e să ardă / o ușa orbitoare / totul e să treci dincolo / din afară prin porii / acestor licheni ce-au iubit / vii și mai vii încă / amurgul roșu și stins / când se unduiau și vântul / avea tăceri de xilofon și de ură / dus pe lenești vale // Scăpare nu mai există / Nu-i decât un nesfârșit Posibil / unde logica e să te smulgi / de sub ecuațiile oricărei mișcări / să poți trăi / vieți / astfel / nenumărate" (*Zen*). Acest regres spre stările virtuale ale limbajului constituindu-se, de aceea, într-un salt în „exterioritatea" absolută a semnelor, percepute acum în calitate de „obiecte" implicate într-o artă a combinării ce le scoate de sub incidența oricărei transcendențe, încercând să le amâne astfel cât mai mult cu putință căderea în entropie. O asemenea *ars combinatoria* presupune însă în același timp o permanentă cenzură din partea inteligenței, căreia îi revine rolul de a sesiza la momentul oportun orice „reacțiune" produsă de forțele „inerțiale" ale limbajului / poetizării, a cărei consecință ar fi reinstalarea în convențional. Astfel încât, începând din acest moment, poemul nu mai rostește lumea, ci devine o rostire despre limbaj și mai ales o rostire despre el însuși, textele lui Daniel Turcea fixându-se cu o obstinație nemaiîntâlnită poate în poezia românească de până atunci decât la Ion Barbu asupra propriei plămădiri. Dintr-o asemenea perspectivă se poate spune chiar că Daniel Turcea este cel mai barbian dintre poeții români postbelici, singurul care a înțeles, în spiritul și nu în litera ei, lecția lui Ion Barbu și este în același timp cel mai înclinat

dintre poeții onirici către exercițiul de textualizare care are drept finalitate autospecularizarea produsului textual în dinamica veșnicelor sale alcătuiri și dezalcătuiri. Chiar dacă dispoziția textualizantă a poetului nu-și are nicidecum punctul de pornire în teoretizările de la *Tel Quel*, ci în practicile milenare ale zenului, dobândind în felul acesta o încărcătură spirituală străină de praxisul scriptural privit ca simplă productivitate și transformându-se pe neașteptate într-o disciplină ascetică peste care planează un abur de înțelepciune orientală.

Mitul *pharmakos*-lui este și el implicat în poemele Daniel Turcea, unde operația textuală se va defini ca un sacrificiu perpetuu care are rolul de a revitaliza produsul scriptural, „ucigându-l" pentru a-l face să se nască din nou și încercând să-i infuzeze cât mai mult din energia imaginativă a scriiturii, într-un permanent efort de deconvenționalizare a discursului liric. Căci eficacitatea sacrificiului este condiționată de permanentizarea lui și – arăta Ananda Coomoraswamy – jertfa nu constă în a săvârși în unele împrejurări acte specific sacre, ci în a sacraliza (a face sacru) tot ce noi înfăptuim și tot ceea ce suntem, a sanctifica fiece act natural prin reducerea tuturor activităților la principiul lor[121]. Conferindu-i actului textual valențe sacrificiale, Daniel Turcea îl reînvestește astfel cu o demnitate metafizică cu totul străină de spiritul teoriilor de la *Tel Quel*, iar deconvenționalizarea rostirii poetice, întemeiate pe „sacrificiul perpetuu", pe autodevorarea continuă a produsului scriptural, se confundă astfel cu însuși principiul poetizării. Textualizarea devine așadar, în viziunea poetului, modalitatea (metafizică și mistică prin excelență) prin intermediul căreia scrierea / poezia sunt reduse la principiul lor, convertindu-se în singurul remediu eficient al catastrofelor energetice care pândesc lumea, omul și textul, adică principalul factor antientropic, chiar dacă pare să funcționeze ea însăși ca un principiu al „dezordinii", adică după legitățile entropiei.

Tocmai în virtutea acestei dimensiuni sacrificiale a actului textual, operatorul scriptural va fi supus în poemele lui Daniel Turcea umilirii și degradării, el dobândind în cele din urmă ipostaza animalului de jertfa, al *pharmakos*-ului, care după ce a căpătat fizionomia grotescă a omului-manechin, e expulzat, asemenea țapului ispășitor, din propriul său text. Asemenea umilire a scriptorului reprezintă însă condiția supraviețuirii „urmei", a amprentei lui grafice, ceea ce duce, în paralel, la acreditarea semnului ca depozit de energie în care

121 Cf Ananda Coomoraswany, *Hinduism și budism*, Editura Timpul, 1997.

se face simțită lucrarea instanței (imanente, și nu transcendente) a textului: „Iartă-mă principe iartă-mă / credeam c-am venit dup-ai mei / totul am închis și / năuntru / apa am pus-o sub chei // am mers singur o vreme / apoi am ieșit cu mare sfiala / Brumase // și pentru că un soare apune-ntre fructe // și pentru că rădăcinile înțeleg deși fac genocid // și pentru că odată ajunsă aici / unde toate și tuturora le e cunoscută această muzică / viața lui / nu se mai putea risipi și chiar dacă / mâinile lui căutaseră oricum ceva să pareze" (*Copacul, principele și oglinda*). La fel ca în poetizările lui Dimov sau Mazilescu, actantul liric își pierde aici dimensiunea prometeică sau faustică (pe care le implica ipostaza poetului-mag din recuzita liricii moderniste), transformându-se în acel „nobil măscărici al Totalității" despre care vorbea autorul *Deschiderilor*. Abordând masca *pharmakos*-ului, personajul liric se supune însă în poemele lui Daniel Turcea unei adevărate „kenoze", devine protagonistul unui ritual de sacrificiu similar „morții în text", iar produsul scriptural se întemeiează pe jertfa (în înțelesul său de „kenoză") a eului textual, astfel încât metamorfoza acestuia în „măscărici al Totalității" își pierde, de data acesta, conotațiile burlești, dobândind gravitatea hieratică a ritualului.

Lirica vizionară

CEZAR IVĂNESCU, MIHAI URSACHI

Mai mult decât lirica oricăruia dintre colegii lui de promoție, poezia lui CEZAR IVĂNESCU e solidară cu acea ontologie a mortalității, care constituie una dintre cheile de boltă ale experimentalismului. Elaborată în registrul romantismului tenebros, aceasta ne oferă, cel puțin într-o primă fază a ei, varianta „neagră"a vizionarismului, cu ținuturi fantastice și personaje pline de stranietate (Ario Paradis, Don Cezar, bătrâna Ezo, Mil, Ilen etc.) ce par desprinse din povestirile lui E.A. Poe. Astfel, misteriosul Baaad, infern și paradis totdeodată, evocat de nenumărate ori în paginile poetului, este o cetate a morților și a umbrelor, dar și locul primelor experiențe amoroase, prin care personajul liric ia act de legătura ocultă dintre eros și moarte: „am cunoscut o femeie prin / legătura de sânge; frumoasă / când o doream căci frumusețea / nu e formă ci o stare / trecând peste carnea goală / ca un vânt de roșață-n / obrazul pal al unei / prezumtive defuncte. / (...) numai capul ei palid / cu pleoapele trase / ca într-un somn letargic, / fără bucurie, căpățână de

crin, / vecinic, mă făcu să-nțeleg / că ceea ce noi săvârșeam / era dinainte-ndelung pregătit / din dormirea adâncă / din care s-a tras la-nceput Moartea!" (*La Baaad*). Căci în viziunile lui Cezar Ivănescu, extincția este omniprezentă, ele sunt, în concordanță cu orizonturile nihilocentrice ale experimentalismului, thanatofile și thanatocratice, iar moartea deține aici locul conferit de „fizicienii" Greciei antice, aerului, apei sau focului, reprezintă principiul din care toate se nasc și în care se întorc toate, matricea cosmică, înzestrată, asemenea indicei Kali, cu capacitatea de a genera, dar și cu aceea de a distruge: „când m-a născut, mama, / pe o masă întinsă, / cumplit suferea, mama mea cea bună / pe-o masă; / iar pe cealaltă / mama mea Moartea / goală, lungită, surâdea / atât de frumoasă / mama mea Moartea / surâdea / căci copilul ei mă năștеam fără ca ea să sufere!" (*Turn*). Departe însă de a terifia în totalitate, moartea exercită aici o fascinație aproape amoroasă, e percepută erotomorf, capătă mereu ipostaze feminoide care dezvăluie, la capătul unor complicate scenarii de film suprarealist, natura thanatică a corpului feminin și a somaticului în general: „Am ieșit cu doctorul pe sală, popor, soldați, femei / și-un trup înalt (cu părul negru) armonios și plin / de fată, mai înaltă c-un cap și decât mine și decât doctorul se-ncheia la bluza de flanel care-i desco- / perea în spate în triunghi câte o margine-a omo / plaților fascinanți. I-am lipit doctorului o palmă peste gură și i-am țipat pipăind cu mâna tremurând / pielea fină dezgolită: uite doctore, n-o găseai, uite / Moartea! / Am făcut semnul crucii atent și buzele / roșii-n atingere dădură sărutul!" (*La Baaad*). Acest corp este „obez" (în sensul dat termenului de Jean Baudrillard) și se caracterizează nu atât printr-un exces de materie, ci prin faptul că un asemenea exces este perfect inutil, obezitatea fiind, așadar, nu o „creștere", ci o „excrescență". În lumina acestor considerații, corpul posedă în imaginarul poeziei ivănesciene toate datele unui țesut tumoral, reprezintă un exces de substanță ce se manifestă autarhic în raport cu dialectica naturală a creșterii și face inteligibilă acțiunea „pulsiunii de moarte": „ai trupul înflorit și plin, Ilen, / curând de tine-mi va fi spaimă / căci vei intra în ceata celor grași / și ca un tron galben vei moșteni pământul! / Ilen, ești încă liberă, apropie-te / îmbracă trupul morții-n câmpie coborând / și nevăzut de nimeni cu viermii convorbind!" (*La Baaad*). În același timp însă el este înzestrat cu o capacitate superlativă de a absorbi, de a înghiți și de a devora, asociindu-se cu imaginea femeii-vampir – pântece digestiv și sexual totodată, în care sunt concentrate uriașe energii distructive: „să te duc s-o vezi / pe Maria Creața, / târfa orașului, / de vârsta bunicii mele; / nicicând un artist /

n-a conjurat / în gloria operei sale / atâtea ființe omenești / câte-a supt / trupul acesta sălbatic / ca un munte de ceară" (*Perfectum*). Dintr-o asemenea perspectivă, corpul constituie marca vizibilă a extincției, este thanatos corporalizat, dar reprezintă, în același timp, și diferența esențială dintre divin și uman, în care rezidă tocmai esența ființei umane: „să se topească trupul râvnit ca untdelemnul / să curgă-ncet spre mine să-mi scalde carnea-n el / ca sex matern să mă redea acum și-n ceasul morții mele // Știu, acest trup schimbat ca untdelemnul / e doar sărutul Morții ori al lui Dumnezeu / cel care zilnic carnea ne-o suge spre-a fi singur // căci carne-n carnea noastră a fost și l-am gonit / ca pe-un copil în pântec spre-a fi în lume singur / acum și-n ceasul morții mele!" (*Copilăria lui Ario Paradis*). În consecință, poezia lui Cezar Ivănescu își va extrage în mare parte substanța din viața misterioasă a corpului, situată permanent sub semnul exterminării potențiale, nu mai aspiră – cum se întâmpla în cazul orficilor stănescieni – să fie o „metafizică", ci rămâne o „fiziologie" în care sufletul – în perfectă concordanță cu categoriile ideologice ale experimentalismului –, e înlocuit de corp, de sânge și, în cele din urmă, de sex, autorul *Rodului* fiind astfel, alături de Angela Marinescu, primul mare poet al visceralității în suferință, care anticipează una dintre cele mai fecunde linii de evoluție ale poeziei de mai târziu. Semn al unei crize spirituale, caracteristică omului actual, această percepție strict fiziologică este simptomatică pentru o lume ce funcționează după principiul excrescențelor canceroase, concretizat în „legea rodului", care nu e decât o producție oarbă de trupuri, o mișcare haotică a materiei cosmice, în care omul e antrenat prin acțiunea „perversă" a sexualității: „nu-și uită carnea tiparul ei ciudat: / veșnice creștete umede se-ndeasă spre mine, / ca o pasăre deasupra unei oștiri le văd foind și mă sperii // nu-și uită carnea tiparul ei ciudat! // nici un rege-al înțelepciunii n-o pipăie / ci mâini brutale ca satârul, eu / stau în marginea speței mele / și cu durere-mi privesc / părțile rușinoase-ale trupului / și ca un lumânărar / implorația mi-o îndrept / spre pâlpâirile capului meu galben" (*Rod*). Din acest moment, sexul devine o sursă de anxietate, e privit cu suspiciune și teamă, căci prin el acționează „demonul speciei", un ego generic care se substituie celui individual, ca într-un soi de posesiune demonică,în timp ce actul erotic înseamnă anihilarea individuației, trecerea de la existența individuală la existența impersonală a speței și prin urmare, un preludiu al morții, o contagiune osmotică cu substanța acesteia: „iată-n această dimineață o formă feminină ivită / din față: ovalul ei e exact, or merge împleticit, lent, / cu siguranța lucrurilor moarte – ca un soare

placid / închizându-se-n boltă, – dezvirginarea ei s-a întâmplat / în noaptea care a trecut și gura ei întredeschisă dezvăluie ferocitatea și albeața dinților; / carnea ei a simțit cu acuitate în delirul masculului / exactitatea și răceala unui sicriu ca o compactă formă" (*Copilul bătrân*). Obsedat până la suferință de traumatismul dezvirginării, poetul e fascinat acum de stările candide ale substanței somatice, imaginează paradisuri ale corporalității, plasate sub semnul unei virginități absolute, dar amenințate să se destrame instantaneu, odată cu instaurarea primelor pulsiuni sexuale: „nu-mi aminti la Baaad de fata cocoșată / pe care aș fi vrut s-o am pentru frumusețea inexplicabilă a picioarelor / și chipul ei glorios de infantă disprețuitoare // mi-ai aminti cum / cu mâinile ei mi-a făcut patul (în camera slab luminată) / cu ierburi care miroseau // asemeni parfumului tuturor morților / după ce s-a dus duhoarea cărnii / când i-am dat sărutul dintâi care ne-a adormit pe loc // de ce nu-i o mână de înger / să facă din moarte-un sărut / ce nu te mai trezește ? // unde-i ținutul în care / zace-mbrăcată în ceară / noaptea aceea ? // de ce nu am fost smulși de acolo / ca doi prunci oribili / nevoiți să se nască ?" (*Copilăria lui Ario Paradis*). Tentația vine aici așadar pe calea sexualității, căci, așa cum arăta Kierkegaard, starea mitică (adică nevinovată) exclude diferențierea sexuală: „în stare de nevinovăție, Adam – ca spirit – era un spirit visător. Sinteza nu era deci reală, elementul de legătură fiind tocmai spiritul, și acesta nu fusese încă instituit ca spirit. La animale diferențierea sexuală poate evolua instinctiv, ceea ce nu este cazul la om tocmai pentru că el este o sinteză. În clipa în care spiritul se instituie pe sine, el instituie sinteza, pentru a institui însă sinteza, el trebuie s-o penetreze întâi, divizând-o, și culmea senzorialului este tocmai sexualul. Această culme poate fi atinsă de om doar în clipa când spiritul devine real. Înainte de acest moment, deși nu este animal, el nici om de-adevăratelea nu este: în clipa în care devine om, el devine așa ceva deoarece este, în același timp, și animal"[122]. Experiența sexuală (fie chiar și în formele ei infantile) conduce așadar la instituirea spiritului și, odată cu aceasta, la conștiința păcatului; din momentul acesta, omul este expulzat din paradisul carnalității ingenue și trece prin traumatismul unei „a doua nașteri": nașterea întru sex: „când eram mai tânăr și la trup curat / într-o noapte floarea mea eu te-am visat, înfloreai fără păcat într-un pom adevărat / , / când eram mai tânăr și la trup curat, / înfloreai fără păcat într-un pom adevărat, / când eram mai tânăr și la trup curat ! // nu știam că ești femeie, eu

122 Cf. Soren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate*, Editura Amarcord, Timișoara, 1998.

bărbat, / Lângă tine cu sfială m-am culcat, / și dormind eu am visat, tu visând ai lăcrimat, / când eram mai tânăr și la trup curat / și dormind eu am visat, tu visând ai lăcrimat, / când eram mai tânăr și la trup curat ! / / e pierdută noaptea-aceea de acum. / carnea noastră doar mai știe-al ei parfum, / poamele ce-n pomi azi stau gustul cărnii tale-l au / și cad toate (mâine) putrede pe drum, / poamele ce-n pomi azi stau gustul cărni tale-l au / și cad (mâine) toate putrede pe drum !" (*Jeu d'Amour. Amintirea Paradisului*). Solidară cu conștiința mortalității și a izomorfismului dintre sexualitate și extincție, instaurarea spiritului agresează acum viața în accepțiunea ei strict biologică și trezește dorința de moarte în timp ce personajul liric dobândește ipostaza „copilului bătrân" care a luat act de tragismul condiției omenești: „și iată, / Copilul Bătrân, rotindu-și gâtul, nu după aștri impene- / trabili ci doar spre un spațiu gol pentru a-și / recâștiga siguranța inițială / spre a păși aerian, fără scop, fără ostentație. / să-și bucure dorința lui de nimic; / mersul lui e tăcut, plin de o cumplită durere parcă, / de-a fi nevoit să calce pe ceva, neauzit asemenea pașilor / de pisică-n nopți cu lună plină călcând ca-ntr-o inimă fină" (*Copilul bătrân*). Din acest moment, existența capătă dimensiunile unei experiențe agonice, situate la jumătatea drumului dintre viață și moarte, e un „sfârșit continuu" care generează, în cele din urmă, o uriașă oboseală existențială, tradusă în exterior prin contorsionarea detaliului anatomic, trădând dezagregarea progresivă a substanței somatice: „e oboseala, Mil, ea e cea care-mi desfigurează / superbul gest al pumnului în atitudinea descompusă / a unui muribund vrând să se ridice din patul morții, / e oboseala, Mil, cea care din strania încăpățânare / a strigătului meu alege doar accente litanice, ea / cea pe care o resimt din ce în ce după șapte ani / de goană / și după șapte ani de goană semăn exact unui cadavru / șapte ani perfect conservat și acum lăsat liber / să aleagă viața ori moartea" (*Don Cezar*). Subiectului liric nu-i va mai rămâne așadar decât să-și asume propria mortalitate, cu aceeași detașare cu care divinitatea, jucându-se cu ea însăși, creează serii nesfârșite de miraje și aparențe sau, cu alte cuvinte, să ia act de caracterul iluzoriu al vieții și morții, de vreme ce lumea, cu toate procesele și formele ei, nu e decât joc și iluzie: „fac parte dintre acei ce-s însemnați / să moară, să-și dea duhul. / moartea mea e programul meu zilnic, / împărțită pe ore o măsur și o privesc în față... / de n-ar veni imprevizibilă / cum e memoria anilor mei de tinerețe / Când plânsul în ungherul încăperii / ca o celulă mă doboară... / unii veniți din Orient / / aceștia știu să facă tot ce-i fatal / comerț al minții și o anumită senzualitate) / îmi sugerează să mă detașez / acesta-i jocul care-l joacă și

Divinul, / iluminarea cugetului care vede totul / și bunătatea inimii care acceptă : / accept și eu : cu mine însumi plin de cruzime" (*Gladiator*). Metafizica este astfel reductibilă la o estetică, prin jocul imaginației subiectul uman își poate compensa precaritatea onotologică, dar nu mai este vorba aici despre acea imaginație „forte", despre acea „fantezie dictatorială" în care Baudelaire vedea o facultate aproape divină, ci, dimpotrivă (și prin aceasta Cezar Ivănescu se dovedește, și de data aceasta, un spirit experimentalist, plasat la mare distanță de poetica modernismului), de o imaginație „depotențată", pătrunsă de conștiința propriilor sale imperfecțiuni, care nu poate crea decât forme lipsite de consistență, supuse aceleiași „ontologii a mortalității" ca și făptura umană. Prin urmare, actul poetic este pus sub tutela „muzei muribunde" și vizează „frumusețea sluțită", care poartă semnele propriei sale evanescențe, solidară fiind cu ideea unei arte „zum Tode", adică experimentaliste : „vrem să uităm chiar totul, totul / să ne-mbuibăm, nu de durere, / și ochii ce-au văzut tortura / să se închidă să se-nchidă / dar dacă vrei să uiți și dacă / vrei să te faci că nici nu vezi / cum se înfruptă toți gămanii / din trupul sfânt al Marii Zile / ca la pomana unui mort, / cum iau mereu nedând nimica / îți voi aduce iar în față / durerea tinereței tale, / în pâcla somnului și-a morții / muza cu fața muribundă / și urâțită ca și Moartea" (*Muză dormind*). Iar poezia va lua acum forma jocului, devine un *jeu d'amour* despre ale cărui semnificații Cezar Ivănescu ține să ne avertizeze recurgând la un lung citat din Ananda K. Coomaraswamy ; implicând în egală măsură moartea și resurecția, acesta se concretizează sub forma mariajului sacru, care duce la spiritualizarea pulsiunilor corporale și la depășirea dualității eu – tu și, situat la mare distanță de mecanica grosieră a copulației, care intră în categoria proceselor „metastatice" reprezintă, dimpotrivă, o asceză și o disciplină interioară. Transpus la actul poetizării, acest joc, de o infinită gravitate, posedând hieratismul liturgic al unui adevărat sacerdoțiu, devine o nuntire cu Verbul (acel „Roi qui joue son tron Ce qu'il est contre notre vie et tout ce que nous sommes"), un discurs amoros asupra limbajului și a stărilor virginale ale acestuia, în timp ce femeia nu mai reprezintă în acest context decât o figurare antropomorfă a stării de poezie, plasată sub semnul unei castități superlative : „când azi îți preasfințesc făptura / în febra cărnii fermecate / îți sunt cu inima și gura / centura ta de castitate, îți sunt cu inima și gura / centura ta de castitate / îți sunt cu inima și gura / centura ta de castitate ! // Oh, blestemată-i creatura / de vis bolnav ori sănătate / bolnava-mi inimă și gura-s / centura ta de castitate, / bonava-mi inimă și gura-s / centura ta de castitate ! // (...)

Poți fi atunci ca o icoană / lumina feței luminate / îmi va fi doar prilej de rană, / de amintiri de vechi păcate, / îmi va fi doar prilej de rană, / de amințiri de vechi păcate !" ((*Jeu d'Amour. Centura de castitate,*) Jocul amoros implică, pe de o parte, o „existență în joacă", o existență „ce merge dincolo de sarcina autoconservării și autoreproducerii, care nu și-a stabilit perpetuarea de sine drept ultim scop", dar, ca orice joc, el implică totodată un ansamblu de reguli, care au rolul de „a domestici" materia „buruienoasă" a limbajului / sexualității, care se dovedesc aici perfect izomorfe. Aceste reguli se concretizează în câteva „procedee tehnice" (jocurile sonore, rimele, structurile repetitive) prin care stihialul, haoticul, și, în ultimă instanță, „forța" sunt transformate în formă, dar acestea nu se exercită doar asupra materialului brut al poetizării, ci și asupra operatorului de limbaj, care, disciplinându-și la modul ascetic, pulsiunile viscerale, și odată cu acestea, discursul, ce se transformă într-o recitare de mantre, își interiorizează ceva din natura solară a aurului alchimic: „când azi îți preasfințesc făptura / în febra cărnii fermecate, / mi-s aur inima și gura, / centura ta de castitate, / mi-s aur inima și gura, centura ta de castitate" (*Jeu d'Amour. Centura de castitate*). Începând așadar prin a fi o „fiziologie", o lirică a cărnii amenințate de spectrul exterminării potențiale, lirica lui Cezar Ivănescu sfârșește prin a deveni o mistică preocupată, ca în învățăturile tantrice (cu care poetul are certe puncte de convergență) de reconversia energiilor somatice în energii spirituale și învestește poezia cu toate virtuțile unei yoga, propunând-o și propunându-și-o drept o cale de mântuire. Ceea ce face din el un mare poet religios, situat însă, ca și Eminescu. pe care autorul *Rodului* și l-a asumat explicit drept model, mai aproape de duhul învățăturilor indiene decât de spiritul creștinismului. Dar cu toate acestea, nu mai are nimic de a face cu experimentalismul, pe care Cezar Ivănescu l-a depășit în cele din urmă, descoperind, pe cont propriu, formula unei lirici „atemporale", întoarsă cu fața spre poezia mistică și cărțile de înțelepciune ale trecutului și cu spatele spre contemporaneitate.

Într-un poem cu evidente valențe de artă poetică, MIHAI URSACHI definea, împrumutând masca lirică a poetului-mag, faptul poetizării ca pe o experiență de tip vizionar, întemeiată pe acea dereglare sistematică a tuturor simțurilor despre care vorbise cu un secol în urmă Rimbaud: „Magia și alcoolul viața-mi guvernează, / pe care-am început-o studiind filosofia, / anatomia, dreptul și, vai, teologia, / dar negăsind în ele nici liniște, nici bază, // Sacrificai Venerei și-am zis; oricum o fi ea, / sublimă ori sordidă, în

trupu-i se ascunde / misterul fără nume și coapsele-i fecunde / în spasmul ca o moarte conferă veșnicia. // Imperialul spirit mă are-n a sa pază / și nici o conștiință-i egală cu beția / și tainica lucrare în nopțile de groază. / Tărâm fără-ndoială aflat-am și cutează / mereu rătăcitorul pe căile profunde: / «Am aurum non vulgi, leonem, poezia»„ (*Magie și Alcool*). În ciuda acestei profesiuni de credință, vizionarismul lui Mihai Ursachi se dezvoltă totuși pe coordonate radical diferite de imageriile, fundamentate pe procedeul configurărilor, din lirica oniriștilor, căutși de puțin străini de spiritul poeziei rimbaldiene. Dacă aceștia mizează pe aglutinările imagistice insolite, care amintesc de recuzita poeziei suprarealiste, autorul *Poemului de purpură* fantazează în cheia romantismului vizionar, situându-se sub semnul hermetismului, care vehiculează cu un limbaj simbolic și (după cum observa Marin Mincu într-un studiu consacrat liricii lui Ion Barbu) încearcă să exprime o ordine a lumii cunoscută numai de inițiați. Așa se face că poemele lui Ursachi transcriu aventuri inițiatice pline de stranietate, uzează frecvent de simbolurile alchimice sau astrologice și fac adesea trimiteri la „știința lui Hermes", recurgând la formulări gnomice sau oraculare: „Ție / și oricărui altuia. Pentru cel / care sânge nu a băut, inimi nu a mâncat / și nici bob. Acela e fratele meu, / Saturn își întoarce albastra sa față / spre tine. De Pluton / te-ndepărtează, orașele subpământene / dă-le uitării. Iată ce-ți spun // Homunculus doarme în oul hermetic, / fără ființă. Oul acesta, pojghița căruia / presărată de stele, e cerul, îl ouă / păsărea Phoenix; totul e-ntr-însul, afară / e singură pasărea. Fiece ou / este unic în sine, de nestrăbătut, de / necântărit, de nemăsurat. Pedeapsa și grația, / viața și moartea, durerea adâncă // și izbăvirea, începutul sfârșitul / și tot înțelesul viermuie-ntr-însul – vis fără goluri / al neființei. El este totul. Homunculus doarme / în veci nenăscut, și cu toate acestea // ireversibil ceva se întâmplă, o cale / e străbătută, cea fără întoarcere" (*A Treia Înfățișare la Șarpe sau Marea Înfățișare*). Șarpele „pontic" invocat în acest context este, firește, un „paznic al pragurilor", dar este în același timp și o figurare a grafemului sacru, a hieroglifei care conține cantități infinite de semnificat, evocând graiurile uitate ale revelației, astfel încât textele lui Ursachi se transformă pe nesimțite din parabole existențiale în fabule scripturale, ce își propun să inițieze în legătură cu misterele limbajului și ale scrierii: „Șarpe preasfânt, înțeleptule / Tu care la zidul pădurii, după ploaia de vară / mi te-ai arătat în chip de balaur-copil dintru ceruri / cu pletele albe ca spumele mării și-ai spus «Pregătește» / ...Și sfânt și alb se scuturau salcâmii / pe urmele tale de purpură... / Tu care în chip de dragon cu trei miliarde

de capete / mi-ai vorbit cu o mie de limbi despre Dânsa / și despre graiul uitat, / Protector celest al Misterelor, al seminției pontice, / iată acum înaintea culcușului tău am venit dezbrăcat / și din tot ce-i în lumea aceasta am luat / tracica lyră. / Sunt pregătit" (*A Treia Înfățișare la Șarpe*). Din acest moment, poemele devin autoreferențiale, sunt „texte" în accepțiunea telqueliștă a termenului, autooglindindu-se, în actul propriei lor alcătuiri, și recurgând la imageriile „textuale" pe care le inventaria Marin Mincu în *Eseul despre textualizare*. Astfel, Dânsa, evocată în poemul citat, este o figură antropomorfă a Poeziei – nenominalizată explicit, deoarece ea posedă viditatea semantică a semnului. Astfel că elaborarea acestor „fantome ficționale" tinde să ajungă la forme tot mai abstracte, trecându-se de la figurile antropomorfe la figuri foarte vag antropomorfe (Dânsa), iar „figura supremă este poezia ca atare, discursul poetic, cuvântul etc.", adică tot niște reprezentări ale textului. De aceea, principala particularitate a personajelor textuale prezente în poeme lui Ursachi va fi nonexistența, în timp ce poezia va fi privită ca un „cult al inexistentului", care operează cu materia reziduală a vieții, cu „urmele" marilor combustii vitale, desfășurându-se „sub imperiul deșertului" și asociindu-se cu ritualul sanguinar al decapitării: „Faptele mele de aur s-au petrecut sub imperiul / deșertului. Mari piramide / au privegheat împlinirea destinului. Și mai ales / au fost glasuri de crini ai câmpiei, ca un vaer, / sacre versuri rostind, pomenirea / celor de-a pururi nefăptuite, gloria lor / oficiind-o psalmodic în singurătățile / Sfinxului, // Dar nu despre acestea e vorba, ci despre / beția de sânge virgin, despre frunza / străpunsă cu sulița, despre capul iubit / rostogolindu-se tandru la gleznele mele. / S-a săvârșit întru deplina / înstăpânire a deșertului. Craniul iubit / l-am prefăcut în pocal pentru cultul / celor inexistente..." (*Poemul de purpură, II*). Perfect analogă cu actul oglindirii, moartea violentă marchează trecerea din universul empiric în planul scripturalității, ea „reprezintă imaginea poetului însuși, dublul lui idealizat, întrucât mort este sinonim cu reflectat și totodată regretat", în conformitate cu „legea necruțătoare a textualizării", despre care vorbea Marin Mincu: un text nu poate exista decât în măsura în care își anihilează propriul autor. De aceea, el (textul) capătă, în imaginarul liricii lui Ursachi dimensiunile mormântului, care e totodată cameră nupțială, căci aici are loc comuniunea producătorului textual cu materia spectrală a semnului: „Și iată c-am venit, de foarte de departe. / tot neamul meu se stinse, vlăstarele sunt moarte. / Am moștenit conacul cel vechi, argintăria / Și stema casei noastre: veșnicia. // (...) Mi se părea ciudat ca tu la ora ceea / să nu fii

încă trează; mă apropiai de patul / de nuc în care cândva ai fost femeia / cu trup din flori de vișin, iar eu am fost bărbatul... // Mă-apropiai cu totul, uitând legile mele / și orb întinsei mâna și căutai fierbinte / aceea ce pierdusem; în albele dantele / zăcea o grămăjoară de albe oseminte. // Încremenii de spaimă și pricepui greșeala... / ...Crengi mari de vișin dalbe prin gratii pătrunsese / și la lumina lunii, subțire ca beteala / văzui: eram trecut de veacuri pe lista de decese... // Privii în jur – covorul e năpădit de ierbi, / în vaza cristalină în care-ți puneam frezii – / șirag de perle negre, un ghemotoc de șerpi; / prin vechi păienjenișuri, bezmetici, huhurezii. // Pe masa de parfumuri printre oglinzi și spelci – / moluște lipicioase, limacși molâi și melci. / Și craniul celui care am fost e pe noptieră, / îl ții probabil noaptea în chip de scrumieră" (*Odaia Gingașei Iubiri*). Așa cum e lesne de observat, femeia se identifică acum cu textul însuși, ea este o paradoxală prezență-absență, analogă semnului care își etalează în mod simultan vacuitatea semantică, dat și infinita disponibilitate de a semnifica: „Iubita mea ce nu exiști / cu ochii mari atât de triști / din locul unde nu exiști / tu mă privești cu ochii triști. // De după zidul de argint / care pe toate le desparte / pe cei ce sunt cum că nu sunt / pe cei ce nu-s cum că n-au moarte // iubita mea cu chip de crin / din timpul cel de tine plin / în care pururi nu exiști / tu mă privești cu ochii triști" (*Poemul de purpură, X*). În ciuda recuzitei romantice, poemele lui Mihai Ursachi vor aparține astfel experimentalismului pentru că recurg frecvent la mitologiile textului și ale textualității, manifestând deschideri spre autoreferențial, dar și pentru că sunt solidare cu o perspectivă existențială nihilocentrică, astfel încât în topografiile fantaste ale poetului „centrul paradisiac" se plasează sub semnul nonexistentului, constituie nihil corporalizat, e o epifanie a nimicului, care, departe însă de a terifia, inspiră tonuri de lamento aproape religios: „Îți mai aduci aminte de casa noastră / Singuratică, nuci și castani ancestrali ascunzându-i / Zidirea imaculată... / Iar către scările albe / Erau două șiruri posomorâte de brazi. / Zidire înaltă și zveltă, un templu de spumă / Sau mănăstire... / Semne ciudate împodobeau frontonul ionic / Pe care ar fi putut exista o inscripție / Neconceputã... / Pe sub ferestrele-nalte cu gratii / În umbră creștea mărgărintul – floarea cu lacrimi / A celor de dinăuntru... / O, casa noastră de visuri, / Pe dinafară n-o cunoșteam, / Pe dinăuntru n-o pricepeam... / Casa aceea așezată în locul / De nicăieri, sub nuci și castani, / Casa aceea cerească, desăvârșită, inexistentă" (*Casa*). Iar poezia lui Ursachi devine, din momentul acesta, nihilofilă, evocând la tot pasul diversele ipostaze ale nonexistentului sau construind, ca în *Poemul de*

purpură, vaste „panorame ale deșertăciunii" pe al căror fundal se desfășoară „umbrele venerabile ale istoriei", evocate, în spiritul unei „ontologii a mortalității" cu acea „pietate" despre care vorbea Gianni Vattimo, în limbajul aparențelor policrome, cu voluptatea jocurilor gratuite de imagini și de limbaj, care au totuși o încărcătură de tenebros, declanșând acțiunea pulsiunilor autoagresive: „Iubito, hai să ne jucăm / de-a Ildiko și de-a Atila. / Acesta-i cortul meu de blăni / În care te-am adus cu sila. // Dar jocul nu-i adevărat, / vedem fantasme ca nebunii, / a fost odată-un împărat... / Nuntașii-aceștia nu sunt hunii. / (...)Iubite, toate au trecut. / să-ți spun un vis din multe vise: / dar mai întâi să te sărut, / căci toate ușile-s închise. / Părea că-am fost copii odată / în verdele Septentrion / și doica noastră ne citea / din cartea lui Marcel Brion. / Că ne jucam un straniu joc, / un joc cu flăcări și cu sânge / iubite, dă-mi acum te rog / pumnalul tău, ceva mă strânge... / Să ne jucăm un joc frumos / Ce se va scrie în istorii. / ...Deasupra pustei colbul gros, / și lung se tânguie cocorii" (*Poemul de purpură, VI*). Ca și în lirica lui Dimov, jocurile de umbre se destramă însă aproape instantaneu, iar din spatele „aparenței liniștitoare" își fac apariția imaginea deconcertantă a pustietăților de nisip – împărățiile prafului și ale pulberii: „Nălucă și vis e istoria / mării de sânge, coșmarului roșu, torul s-a săvârșit / întru deplina înstăpânire-a deșertului" (*Poemul de purpură III*). Golul insinuat pretutindeni va trebui astfel umplut prin lucrarea imaginației care creează, cu ajutorul reveriei, o realitate de ordin secund: acum lumea există doar în măsura în care este imaginată, dar, în contextul în care nimicul se confundă cu însăși natura lucrurilor, mecanismele fantazării constituie excepția, anomalia, conducând către un solipsism mai mult estetic decât filosofic: „Când singuraticul domn R. a ajuns / din întâmplare în chiar apropierea / domnișoarei sensibile N., el i-a spus: / «mă bucur că existați, domnișoară». / La tăcerea mirată și indignată a ei, a răspuns: / «ați fi putut, mă gândesc, să nu existați». / Dar imediat, încercând să repare greșeala, a spus, / și de altfel aceasta-i era și convingerea fermă / (pe care acum regreta s-o fi pus la-ndoială) / «vă felicit pentru faptul că existați, domnișoară». / Înțelegând (prea târziu) că întrecuse măsura / și devenise cam cordial, se corectă, cum urmează: / «vreau să spun, propriu-zis, că de fapt // mă felicit pe mine pentru faptul că existați». / Abia acum domnul R. săvârșise o gafă enormă. / Cât ai clipi, înțelese că ultima-i frază // era de un echivoc scandalos, cu subsoluri hibride / și intenționi refulate, ba chiar / de o vanitate absurdă (ca și cum domnișoara // i-ar datora cât de cât existența), / că din aceasta reiese un fel autarhic / și solipsist de a fi,

în sfârșit, se făcuse ridicul. / Schimbându-și cu totul dicțiunea, domnul R. deveni analitic: / «adică, voiam să constat că sunteți o persoană sensibilă». / Formula aceasta avea, evident, un cusur: / cuvântul «persoană» strecura nu știu ce aluziv, ca și cum, / domnul R. fiind o persoană, domnișoara la fel, prin aceasta / o comunitate ar exista între ei, / un soi de frăție, de apartenență la aceeași familie. / «Mai bine zis, am constatat cu plăcere obiectul sensibil». / Și după o pauză, în care roși: / «Vreau să zic o idee sensibilă, sau, oricum, / posibilitatea unei atare idei, sau bănuiala (în fond destul de obscură) despre putința, / în general, a ideii că în principiu / se poate admite că dacă / existența e genul suprem și inexistența / există, atunci inexistența e existență, deci / nu există și, în consecință...» / Aici domnișoara sensibilă N., din pricina / ciudatei purtări a ciudatului domn, deveni / în ușoara-ncețoșare a serii așa disparentă, / încât domnul R. a conchis: «Doamne, iată că iarăși vorbesc / singur pe stradă, probabil că iarăși / am uitat să iau picăturile»„ (*Din reveriile domnului R.*). Odată cu disiparea fantasmelor create de jocul liber al imaginației, actantul liric renunță, așa cum se poate vedea, la toate veleitățile sale faustice, fiind redus la dimensiunile eironului, care ia act de precaritatea propriei sale condiții, iar aventura vizionară tinde să se transforme în bufonadă. Căci lirica lui Ursachi este produsul unei ființe duale, al cărei apetit demiurgic, preluat din retorica romantismului și a modernismului timpuriu e egalat doar de tendința ei permanentă de a se autozeflemisi și de a-și denunța la tot pasul propria impostură. Prins astfel între aspirații contradictorii, personajul liric dobândește fizionomia unui Sisif al imaginației, e o ipostază a „omului absurd" condamnat să fantazeze la nesfârșit, deși e perfect conștient de caracterul iluzoriu al propriilor sale miraje. Ca un soi de Midas burlesc, el posedă capacitatea de a ridica la coeficienții fabulosului obiectele cele mai banale și, mai mult decât atât, ajunge să-și interiorizeze substanța imaginarului, care îi infuzează țesuturile, pătrunde în chimia celulelor, transformându-l într-o prezență spectrală, a cărei existență e cel puțin îndoielnică: „Îți amintești desigur flanela violetă, / flanela aceea sublimă pe care o îmbrăcasem / în cea mai frumoasă din serile noastre; / despre care spuneai că îmi șade / ca o armură de smalț, știi tu în seara / când ne porniserăm împovărați de garoafe și iasomie / către Ierusalim...Când madam Zambilovici / ne-a dat câte două tartine (ca să avem pe drum) / flanela pe care apoi am adus-o / fluturând ca un steag zdrențuit în războaie, / pe care apoi am purtat-o / cu frenezie pe trupu-mi uscat de hagiu, / până ce-a fost absorbită prin pori și s-a asimilat / în toate celulele trupului meu / și în

schelet, / iar țesătura ei sclipitoare a devenit un țesut. / De ce încerci să negi, / de ce pretinzi că nu știi ce flanelă, / ce seară, ce Ierusalim și așa mai departe ? / De ce vrei musai s-o pipăi, s-o vezi, / să o dezbrac tocmai acum când nu se mai poate, / de ce pretinzi că n-a fost nici o flanelă, / că nu mă vezi, că nu mă simți, că nu mă recunoști ?" (*Flanela*). Tocmai această contagiune cu materia fantomatică a ficțiunii și a textului îi vor conferi actantului liric fizionomia „poetului blestemat", captiv în labirinturile imaginației, căruia absența harului îi conferă caratele de noblețe, el e un Hristos *à rebours*, crucificat în lumea bidimensională a semnelor, care se confundă halucinant cu propria lui interioritate, de vreme ce *a fi* e totuna cu *a fi scris* sau *visat*: „Noapte de veci pentru cel răstignit în el însuși... / Căci la picioarele sale nu au să plângă / aducătoare de mir / și nici un apostol nu-i va vesti mântuirea... / În pânza eternă pe dânsul nu-l înfășoară / și nimeni n-au ars pentru el mirodenii / și smirnă. / Părintele său își întoarce privirea în nouri / când el, dându-și sufletul, roagă iertare... // O, sângele său, picurând în țărână fierbinte, / nu naște altare de purpură și nu se preface-n / orgii de garoafe aprinse... Iar cele trei lacrimi / nu s-au făcut mărgărint. // Noapte de veci pentru cel răstignit în el însuși" (*Eli, Eli...*). Actul producției de fantasmagoric va fi solidar astfel cu schemele dinamice ale imersiunii, cu scufundarea în profunzimea materiilor sufletești, care aduc iar revelația nimicului și a golului, subiectul uman posedând acum toată viditatea lăuntrică a semnului și devenind, el însuși, un semn printre semne : „Pogoară-te / dintru adâncuri // dă-mi hotărâre / că nu e nimic / în adâncuri... / că ochii ah ochii / nu țin nimic / în adâncuri... / cum în oceane / nu pot să fie / ruini și armade... / că nu e nimic / decât pletele blonde / care-s nimic.. / că nu e nimic / în adâncuri / nimic" (*În adâncuri*). Totul e adus astfel la numitorul comun al inexistentului, eșafodajul metafizic începe să scârțâie, „hermetismul" e redus la dimensiunile unui număr sublim de iluzionism, iar din spatele discursului grandilocvent, care mimează vizionarismul romantic, își face apariția rânjetul măscăriciului, care nimicește prin râs metafizica, în timp ce poetul-mag capătă brusc fizionomia eironului ce, cu o perfectă autodetașare, își ia în derâdere propria poezie : „Vezi-ți de treabă Ursachi / și renunță odată la obișnuința vicleană a poeziei. / Tu care în adolescență / ai vrut să te faci oier, apoi / funcționar la Piscicola, tu care ți-ai amăgit / insomniile cu sanskrita, cu Schlegel, cu Bopp, pentru ce / persecuți tipografii, zețarii, amicii, oamenii cei / cumsecade (criticii literari nu contează – sunt mult prea / șireți ca să citească vreodată ceva). Iată din nou / ai mai scris un poem, te-ai mai tras

încă o dată pe / sfoară, mai bine / te-ai face copac, boiler electric sau varză. / Termină naibii" (*Autointerviu*). Ca și Mircea Ivănescu, Ursachi ajunge astfel la formula antipoeziei care ia la el forma parodiei și a histrionismului buf. Dacă un Nichita Stănescu mai credea că poezia poate îndeplini rolul unei „noi metafizici", Mihai Ursachi parodiază locurile comune ale lirismului metafizic, dar departe de a fi benign, așa cum avea să se întâmple ulterior în producția poetică a lui Cărtărescu, râsul său e amar și dezabuzat, se naște dintr-o conștiință acută a nihilului care erodează deopotrivă oamenii, lucrurile și semnele, are ceva din râsul bufonilor shakespearieni sau din comicul atroce al personajelor beckettiene. În spatele inflexiunilor hölderliene, pe care poetul știe să le mimeze aproape perfect, se ascunde de fapt, sfârșitul de partidă al poeziei.

Tentația deriziunii

EMIL BRUMARU, PETRE STOICA, VINTILĂ IVĂNCEANU

Deși, așa cum aflăm din amintirile lui Dumitru Țepeneag, s-a declarat de la bun început el însuși oniric, EMIL BRUMARU poetizează totuși pe coordonate distincte de cele ale grupului lui Dimov. Lipsită de anxietăți, senzuală și ocioasă, lirica lui aparține, într-o primă aproximare, unui spirit epicureu, care posedă arta de a savura cu rafinament fiecare senzație, e un degustător încercat de gusturi și de arome, un Brillat-Savarin devenit liric: „O, vechi și dragi bucătării de vară, / Simt iar în gură gust suav de-amiază. / Și în tristețea care mă-nconjoară / Din nou copilăria mea visează; / Ienibahar, piper prăjit pe plită, / Pești grași ce-au adormit în sos cu lapte, / Curcani păstrați în zeama lor o noapte / Spre o delicatețe infinită, / Ciuperci cât canapeaua în dantele, / Icre cu bob bățos ce botu-și cască, / Aluaturi tapisate crescând grele / Într-o dobitocie îngerească / Moi miezuri de ficați în butoiașe / De ou de melc, înlăcrimate dulce / Mujdeiuri ireale, șunci gingașe / Când sufletu-n mușchi vrea să se culce, / Și-n ceainice vădindu-și eminența / Prin fast și irizări și toarte fine / Ceaiuri scăzute până la esența / Trandafirie-a lucrului în sine" (*Elegie*). Modernitatea unei asemenea poezii – destul de străină în aparență de căutările înfrigurate ale experimentalismului – constă tocmai în caracterul ei senzualist, care o plasează în răspăr nu doar față de frisonările metafizice ale școlii stănesciene (iar lipsa de apetit pentru metafizic

îl diferențiază pe Brumaru și de onirici), dar și față de „poezia afectelor". Înainte de optzeciști, care își revendică totuși reorientarea poeziei către „real" și către acuitatea percepției, Brumaru scrie o lirică a senzațiilor, a contactului frust, epidermic, cu fețele policrome ale unei realități idilic-paradisiace, care provoacă veritabile stări de extaz. O „realitate" – trebuie să admitem însă – mai mult inventată, construită la modul manierist, prin efilări, polizări și retușuri, după rețeta viziunilor oniriste, în care fiecare detaliu constituie un prilej de inflamare a senzorilor și jubilație. Această realitate paradisiacă reclamă însă – pentru a fi percepută în întreaga ei luxurianță senzorială – efilarea simțurilor, acuitatea aproape neverosimilă a nărilor și papilelor, așadar un tip aparte de sensibilitate ce presupune infinite rezerve de candoare și prospețime, aparținând, negreșit, unei ființe „adamice" care nu și-a pierdut capacitatea de a gusta cu o voluptate superlativă din toate plăcerile pământești. Astfel încât Emil Brumaru va celebra stările angelice ale materiei și inocența instinctelor, obiectele aureolate de irizări și luminescențe, care vorbesc un limbaj al empatiei universale: „Dulap obscur, în tine arde-un înger / Îmbobocit pe râșnițì de cafea / Visând piper rotund și zahăr cubic / Fără să-ți știe taina nimenea. / Ouă adânci cu-amiezi de coajă fină / Tu-ascunzi tăcut, miresme ce le ierți, / Dulci farfurii cu sufletul ca roza / de parfumat lângă mari pești inerți. // Dar la amurg cotloanele de umbră / Pline-s de spaima furilor gândaci! / Unde e cheia tandră și subțire / Spre-a rupe neputința-n care zaci? // Ca s-auzim cum pentru-ntâia oară / Cuțitele vorbesc de mărul acru / Și scos suav din căni miezul de apă / Să-ți tremure pe rafuri, dulap sacru" (*Dulap*). Tristețea, atunci când apare în versurile poetului, e generată doar de o anumită incapacitate a simțurilor de a capta în totalitate și de a eterniza miracolele paradisului pământesc, iar personajul cel mai aburit de triste țuri (din care se poate extrage totuși o voluptate cu gust amărui) va fi aici îngerul, lipsit de organe de simț, cu excepția celui mai eteric și mai suav dintre toate: mirosul, și lipsit totodată de sex, așadar condamnat la melancolie: „Un înger s-a trezit într-o amiază. / Era prea grea lumina și-l izbea. / Alături tremura prelung o vază / Îndrăgostită de o catifea. // El și-a-ncălțat ușoarele botine, / Și-a luat din vis bastonul de parfum, / Și-a pus pe-aripi tristețurile fine / Și mâinile și-a-nmănușat în fum. // Oglinda-l aurea nedumerită. / Era fecior de spumă sau fecioară / Ce trebuia din perne moi s-apară / Parcă prelins, parcă cernut prin sită? // Cine-l iubea în încăperea crudă. / Necoaptă pentru marea întâlnire? / Vibra-ntre lucruri tandru și subțire / Fără să vadă, fără să audă... // Cu nara doar simțea cum lângă dânsul / Un crin durerea

pură-și destrăma. / Și iar fi plâns alături. Însă plânsul / De ochi are nevoie. Nu-i avea..." (*Înger*). Alături de senzualismul *sans rivage*, angelismul va constitui așadar o altă (și în aparență contradictorie) dimensiune esențială a poeziei lui Emil Brumaru; ele reprezintă, așa cum vom arăta, cei doi poli între care oscilează personajul liric, care, în diversele lui ipostaze, de la *Detectivul Arthur* la *Julien Ospitalierul*, e prins între „principiul plăcerii" și aspirația spre o candoare și o inocență superlativă, care presupune regresiunea spre vârstele infantile ale libidoului.

Căci, dacă poemele lui Brumaru anticipează lirica senzației, pe care o vom descoperi la majoritatea poeților post-'80, ea anticipează totodată și „sexocentrismul" promoțiilor mai recente, fiindcă viziunea poetului este una erotomorfă, impregnată de o sexualitate, pe cât de difuză pe atât de omniprezentă, care face ca fiecare obiect să devină sursa potențială a unei atracții erotice: „Mult timp am iubit o ceașcă de ceai chinezească / Pictată cu scene naive din viața fântânilor pe porțelanu-i subțire / Dar sufletul meu neștiind îndeajuns s-o uimească / M-a părăsit, alegându-și dulapul cel suplu drept mire. // Apoi m-am îndrăgostit de un blând șifonier. / De-obicei după-amiaza, când hainele dorm, mă duceam lângă dânsul / Și mângâindu-i furnirul, duios și stingher, / Îl sărutam și simțeam că mă-năbușă plânsul. // Pe urmă-am ținut pătimaș la o bilă de fildeș lucioasă / Cu pântece mic, ce-mi sărea uneori pân' la buze / Stârnindu-mi spre seară dorințe ciudate și gânduri / atât de confuze" (*Amorurile lui Julien Ospitalierul*). În această colecție eterogenă de „obiecte sexuale", femeia ocupă, firește, o poziție privilegiată, ea reprezintă o masă de libido paroxistic, posedă energii „magnetice" în exces ce se cer îmblânzite, aduse la o temperatură domoală, prin ritualuri domestice, care posedă virtuțile unor acte de exorcism: „Iubita mea nu-i ușă de biserică! / Ea are coapse șui și țâța sferică / Și se dezbracă de cum se-ntunerică / Într-o căpșună din peninsula iberică! // Acolo mă așteaptă și mă judecă / În timp ce piei de piersică adulmecă / Stând goală-ntre miresme și impudică, / Părul curgându-i către emisfera sudică. // O, să scap de ademeniri obraznice / Eu îi citesc din cărți pasaje groaznice / Cu fluturi orbi înnebunind la praznice / Și scorpioni cu obiceiuri casnice. // Și spre a nu fi de viu bătut pe o cruce / De chimion de poftele-i năuce. / Pârjoale de păianjen promit că-i voi aduce / Și escalop de scolopendră dulce": (*Cântec naiv*). Înzestrat – așa cum am văzut – cu două „naturi", personajul liric își folosește acum dimensiunea angelică pentru a deturna fluxul pulsiunii libidinale de la o sexualitate grosieră, implicând mecanica brută a acuplărilor, la alta, infinit mai

subtilă, care presupune regresiunea la stadiile infantile ale libidoului, într-un amestec bine dozat de candoare și perversiune. Iar poezia sa se transformă într-o *Kamasutra* ingenuă, în care formele „maladive" ale erosului capătă ceva din naivitatea paradisiacă a jocurilor copilărești, iar marchizul de Sade e rescris, pe linia absurdului grațios și a caricaturii benigne, care alungă din scenariile erotice ale poetului, puse în scenă cu o infatigabilă fantezie, orice urmă de turpitudine: „De mâini și de picioare te-am prins cu frânghii groase / Trupul viclean și trândav de patru strașnici fluturi / ca să ți-l rupă-n calde bucăți. Stând pe mătase, / La geam, cu talpa-n lapte și buzele-n vermuturi, / Voi admira mari flenduri din fusta ta de stambă, / Canari pletoși cântându-mi în tril de marmeladă, / Și mestecând crenguțe voi arunca în ladă / Melci gâtuiți zburdalnic c-un vechi fitil de lampă!) iar către seară, tandru, voi aduna din iarbă / Sânii tăi smulși și capul cu părul lung de-un metru / Și coapsele voioase, ștergându-le de barbă, / Spre-a le păstra borcane cu căptușeli de fetru, / Dovezi pecetluite în sarabande fine / Că mi-ai iubit motanul mai mult decât pe mine!" (*Defăimarea Reparatei 1*). Scenele de *voyeurism* implică astfel pudori feciorelnice și ifose de mironosiță, nurii femeiești capătă analogii gustative, pântecele digestiv și cel sexual juisează la unison, iar chimia sângelui pare a fi substituită aici de cea, mai diafană, a clorofilei, carnația feminină dobândind consistența „frigidă" a vegetalului: „Hai să intrăm la bătrânul bijutier / Acum, când amurgul de iarnă ne face să rătăcim printre vechile case, / Și să-l rugăm în genunchi, pân' la lacrimi, sutienul fierbinte și tainicul tău port-jartier / Să ți le bată în pietrele cele mai scumpe și mai somnoroase. // Și fiindcă va trebui pentru-o clipă să i le dai, / Rămasă în dugheana lui plină de fildeș în pielea goală, / O să-ți ascunzi c-un surâs vinovat, în cești de ceai / Sânii rotunzi și coapse-ți vei pune o portocală. // Iar dacă deodată cu spaimă, la ușă vei auzi clopoțelul / Să nu te întorci – detectivul Arthur e cu tine! / Va fi doar un înger venit să-și graveze-n inelul / De aur al frunții această-ntâmplare ciudată, cu-o nesfârșită rușine" (*A patra elegie a detectivului Athur*). Asemenea metamorfoze năstrușnice țin de specificul „feeriei erotice", spațiu al unei nelimitate licențiozități, de unde au dispărut toate tabuurile și interdicțiile sexuale, mecanismele cosmice funcționează după logica basmului, iar acuplările „nepermise" sunt departe de a oripila, căci fac parte din derularea unui scenariu oniric, unde acționează alte norme și alte cutume decât cele ale realului, astfel încât însuși aerul lor de „irealitate" le face cu totul inofensive: „Ieșeam din cinematograful acela de la periferie unde rulase-un film mut / ținându-ne atât de sfioși de mână... Cânta un

pian... / Și ne-am oprit în mijlocul străzii și m-ai întrebat, visătoare ce am, / Uitându-ne țintă unul la altul, deodată, ne-am recunoscut! // Eram (Dumnezeule!) domnul ce tocmai coborâse din vechea cabrioletă, / Cu fracul boțit și jobenul sub braț, venit ca să fure spre seară / Motanul familiei și tu erai, sigur, naiva subretă / Ce-l vede și țipă și el o împușcă-ntre sânii bombați, apoi o iubește-n cămară" (*A cincea elegie a detectivului Arhur*). E de remarcat, de altfel, artificiozitatea extremă a acestor ceremonialuri erotice, de o ostentativă teatralitate, care oscilează între idila perversă și farsa scatologică și care presupun prezența unei partenere ce nu mai păstrează nimic din fizionomia unei ființe în carne și oase, e contrafăcută, pictată în culorile stridente ale „artei de gang" și poartă aureola suspectă a „minciunii estetice", adică a kitschului. „Ți-i rotunjimea țâței geluită / Și la mijloc cu cafeniu buton, / Și coapsa ta cu fierbinți de plită / L-ar fierbe până și pe Solomon / Pe cercurile ei ca pe-un ibric / Cu lungul său țurlui cuprins de aburi. Ți-i murdăria strânsă în buric / Mai dulce decât mierea cea din faguri. / Și corpul tău didactic ce ne-nvață / Să-i prețuim savantele delicii / Are plăceri într-însul pân' la greață. / Îndrumă-ne, o, dă-ne vagi indicii / Cum să-ți iubim mai bine carnea plină / De smeură murată în rășină" (*Elogiul Reparatei III*). Descoperim însă, la o cercetare mai atentă, că femeia invocată în asemenea poeme de amor, nu este altceva decât o proiecție antropomorfă a semnului, un uriaș depozit de materie fantomatică; și ca să nu existe nici un dubiu în această privință, poetul însuși o va substitui prin propriul ei „semn", reducând-o la un fragment anatomic, care o semnalează și o evocă: „Poate într-o dimineață îmi va sosi prin poștă un colet uriaș / Cu-albastre ștampile și timbre subțiri de mătasă / Pe care-l voi duce, plutind fericit prin întregul oraș / Mirându-mă cât de ușor e și e parfumat, până acasă. // Și-acolo, lăsându-l puțin pe îngustul trotuar / Ca să descui, voi vedea cu mirare cum singur din funde, / Încet se desface și cum dinăuntru apar, / Oh, goale și albe, picioarele tale prelungi, cu mici unghii rotunde" (*A șasea elegie a detectivului Arthur*). Din acest moment, temenelele și incantațiile trubadurești ale personajului liric devin la rândul lor contrafăcute, disimulând zeflemeaua demistificatoare; femeia-semn este denunțată acum ca simulacru, redusă la dimensiunile unei mase de substanță excrementială; „ți-am mirosit căcatul: doar raiul are flori / atât de parfumate pentru-a-ndulci-n zori sfinții. / ți l-am gustat: doar roua, alcoolică, din zori / învie-n mine astfel de-adânc puterea minții. / și l-am mâncat; iubito, ce har dumnezeiesc / s-a coborât asupră-mi în clipa longilină. / pe urmă chiar pișatul, ca dintr-un crin regesc /

sorbitu-l-am și-n mine potop e de lumină. / sunt geniu, văd ideea aud celeste lieduri / și toate-s datorită acestui straniu fast / de floci și buci crăpate, când, laică, sub ziduri, / cu fusta-n cap, pe vine, te caci iconoclast! // și-apoi, crud universul scoțând din întuneric / cu-o aurora-n spume fierbinți, te pișii feeric". Iar „sexocentrismul" este supus astfel reducției la absurd, devine obiectul deriziunii demistificatoare, căci sexul pare să posede acum – în viziunile lui Emil Brumaru – atributele nihilului, e fantomatic și evanescent, fiind. alcătuit din substanța spectrală a semnului. Și de data aceasta, perspectiva poetului dovedindu-se surprinzător de modernă, căci se arată în consonanță deplină cu (bunăoară) teoretizările unui Michel Foucault pentru care sexul, în definitiv, nu există, el apărând doar ca un „punct ideal, devenit necesar datorită dispozitivului de sexualitate și funcționării sale" și înscriindu-se în seria „simulacrelor" (un simulacru – ne spune Baudrillard – este „cette verité qui cache le fait il n y en a aucune") produse de cultura lumii actuale. Este motivul pentru care „erotikon-ul" lui Emil Brumaru se transformă finalmente într-o „comedie a sexualității", iar ceremonioasele sale „povești de amor" aparțin în realitate genului buf, posedând aerul pantomimei absurde.

Poet din familia spirituală a lui Leonid Dimov, PETRE STOICA pictează, amestecând tandrețea cu ironia, mici tablouri de epocă, unde e evocată viața domestică a generațiilor anterioare sau își trece în revistă avatarurile, ale căror măști patinate de timp au ceva din puterea de fascinație a hârtiilor vechi sau a fotografiilor îngălbenite: „Doamne, cât de trist am fost aseară / literele mele au luat-o razna prin ploaie / m-a salvat în cele din urmă credeți-mă / amintirea unei vieți trăite demult / eram șambelan la curtea coniacului / scriam partituri de dragoste și iarna / mă duceam la french cancan pe atunci / stăpâneam și aerostate cu heliu parcă mă văd / suflând din trâmbiță deasupra orașului / în prezent sunt un biet poet premiat / cu frunze de urzici Doamne cât de trist / am fost aseară când alergam prin ploaie / după ultima literă" (*șambelan la curtea coniacului*). Dacă la Dimov viziunile funcționează după principiul caleidoscopului, care le face să se destrame aproape instantaneu, alcătuindu-se și dezalcătuindu-se într-o mișcare de perpetuum mobile, aici jocul imagistic pare să se desfășoare după regulile ironiei romantice; visător și lucid în același timp, fantast și sceptic, reverențios și dezabuzat, poetul construiește decoruri retro unde grația se amestecă cu derizoriul benign parcă doar pentru a le supune zeflemelei demistificatoare, mișcarea

metamorfozelor imagistice apărând aici ca o pendulare perpetuă între *engaño* și *desengaño*. Căci actantul liric trăiește într-o permanentă „stare de asediu", devine captivul unei memorii supraindividuale, e invadat de fantasmele trecutului, care îl asaltează din toate părțile și care nu pot fi neutralizate, reduse la condiția lor spectrală, decât prin intermediul grimasei sarcastice, râsul având așadar o valoare terapeutică, iar patosul paseist fiind nimicit prin deriziune și ironie, poezia căpătând astfel aspectul paradoxal al unei arte de a uita: „Ați văzut cele întâmplate ieri către seară / pe când vă întorceați acasă chiuind și valsând / un semn aproape verzui vestea apariția gravă / a caleștii fără cai era cum s-a aflat mai târziu / o fecioară obeză cu o pereche de vechi felinare / pufăia din nările pline de benzină și o mulțime / de pinguini și avocați și sportivi cu mustăți / saluta necunoscuta apariție vestimentară / în orișice caz a fost o întâmplare greu de uitat" (*O întâmplare greu de uitat*). Destrămarea viziunilor pline de luxurianță va provoca însă, așa cum se întâmplă și în lirica lui Dimov, senzația acută a golului; în absența mirajelor policrome și pitorești, realitatea capătă aspectul unei lumi reziduale, e un depozit de urme, un amalgam de deșeuri, o împărăție a prafului și a pulberii: „toate au avut un final salubru / ultimul val se sparge și melodia / una paloma blanca / scaune răsturnate pe masă scrisori fără litere / resturi de țigară cu urme de buze extatice una / paloma blanca / sunt trase și obloanele barăcilor de tras la țintă / nu am nimerit inima de metal / nu am câștigat niciodată nimic / leagăne goale / e frig" (*Ultimii pe plajă*). Evocarea trecutului pare acum singura rațiune de a fi a unui personaj care, după ce a reușit să neutralizeze filmul memoriei, se pomenește claustrat într-un spațiu ostil, de o răceală superlativă, întrunind toate atributele carcerei ontologice: „La ușa mea nu se mai bate / nu mai aștept pe nimeni / pe masă mere ceapă și o bucată mică de carne uscată / voi împărți totul cu șoarecii / beau puțin din vodca orașului / versurile se târăsc înghețate // nu mai aștept pe nimeni / afară cineva taie lemne curând / cade ninsoarea voi ieși în curte / să ascult clopotul din sat îmi cântă viitorul // azi e vineri sau luni sau nu e nici o zi / în ușa mea nu se mai bate / noaptea când dorm / luna îmi pune sub ușă o scrisoare parfumată / s-o citească geana ta de altădată" (*La ușa mea*). Victimă a propriului său apetit pentru demistificare și ironie, el se transformă astfel într-o ființă fără memorie, devine captivul unui prezent etern, de o deconcertantă tristețe și monotonie, ce se corporalizează, capătă consistența cenușii, ia forma unui spațiu închis, populat nu de lucruri, ci de absența acestora, e vidul însuși, care terorizează prin omniprezență: „Camera mea fără ferestre / camera

mea fără ușă / camera mea fără lampă și fără sobă / camera mea fără masă și fără solniță / camera mea fără pomieră și fără tapete / camera mea fără scrumieră și fără dantele / camera mea fără lavandă și fără mănuși // camera mea fără fântâni subterane / camera mea / fără surâsul tău fără / căldura ta de portocali și de pui de pisică / camera mea invadată de trecut și golită de prezent // Camera mea pe temelii de cenușă / camera mea pe temelii de cenușă" (*După plecarea ta*). Prea truculente, prea ostentate, tratate într-un registru al hiperbolelor care le conferă ceva din aerul suspect al unor butaforii, asemenea viziuni anxioase sunt pândite însă de același demon al ironiei, care transformă angoasa în obiectul deriziunii subtile, reducând-o la o „retorică" ale cărei locuri comune sunt etalate cu ostentație, precum sforile unei marionete, iar poemul se transformă într-o comedie a „literaturii", căreia Petre Stoica îi va denunța lipsa de autenticitate. pledând pentru „banal și firesc". Acest „firesc" se dovedește însă, la rândul său, la fel de artificios și de contrafăcut ca și detestata „literatură"; spirit eminamente baroc, poetul are voluptatea măștilor și a travestiurilor, a gesturilor histrionice și a ostentației în exces, iar „bucolicele" sale nu vor fi decât niște ingenioase „puneri în scenă", niște autobiografii fictive, în care existența este teatralizată, discursul poetic devine tiradă în răspăr, implicând prezența spectatorului căruia poetul îi face complice cu ochiul, denunțându-și propria impostură: „Problemele mele financiare sunt rezolvate de mult / vă rog repetați întrebarea / da da și cele sentimentale / dacă mai scriu? / îmi alcătuiesc opera completă / cine mă ajută? Pândarii plasați lângă sat / planuri de viitor? / să învăț patinajul artistic / deocamdată / mi-am comandat un zeppelin ca să fac / zilnic înconjurul județului meu preferat / dacă mă tem? / nu m-am temut niciodată / exact împărtășesc același punct de vedere / pe care îl exprimați dumneavoastră / omenirea mai are o șansă / ce părere am despre Shakespeare? / excelentă / despre poluare? / basme / nu încă nu mi-am făcut testamentul / o! / dansul meu preferat? / același tango / desigur că sunt unul din marii adepți ai scorușelor / dar îmi plac și scrumbiile afumate / ajunge a sosit și clipa / să terminăm sunt obosit / și la urma urmei mi s-a stins și pipa" (*Interviu*). De același registru al truculenței țin și autoportretele întemeiate pe trucarea proporțiilor, caricaturi ale unui ego inflaționist, care își face inteligibilă prin parodie și deriziune, lipsa de consistență și are fizionomia unui uriaș balon de săpun, gata să se topească la cea mai mică atingere: „În această privință nu mai încape nici o discuție / sunt întru totul pentru noile dicționare enciclopedice / în care biografia mea e tipărită cu majuscule / nu știu de ce vă deranjează

faptul / că țelinei i se acordă un spațiu restrâns / numele eroilor de la salamina nici nu au fost amintite / ce să mai vorbim de o gravă eroare numărul / pe care îl port la pantofi e menționat greșit / vedeți ?" (*În această privință*). Gustul pentru farsa enormă devine acum tot mai vizibil, iar poetul compune poeme pseudosapiențale, dă sfaturi prăpăstioase de înțelepciune, cultivând absurdul benign și oferindu-ne varianta bufonă a viziunilor oniriste: „Taie-ți unghiile ca în nopțile de germinație să nu zgârii chipul soției / dacă suferi de podagră așteaptă revizuirea manualelor de botanică / fierbe ceai de sunătoare pentru orele când sosesc în vizită fantomele / retează capul curcanului ca acest mareșal senil să nu mai întreprindă niciodată nimic / construiește-ți un sicriu cu motor să poți ajunge la înhumare în condiții optime / fii familiar cu viespile care te înțeapă și nu le fura dreptul la opțiune / sparge oglinzile moștenite întrucât în adâncul lor viermuiesc imagini meschine / (...) ascultă-mi sfaturile cu înflăcărarea plopilor în vânt / iar încântătoarea ta trădare să aibă loc pe vreme de ploaie autentică" (*Sfaturi pentru cel care vrea să-și schimbe modul de viață*).

Această poetică barochistă va fi însă în cele din urmă abandonată și, renunțând la luxuriantele de odinioară, la amestecul de grotesc și tandrețe sau la poezia obiectelor vechi, Petre Stoica se reinventează în volumele sale mai noi; acum, versul său este arid până la descărnare, interiorizat, extrăgându-și tensiunile lirice din rupturi semantice care insolitează rostirea, provocând intersecția unor câmpuri lexicale distincte: „au pornit să prindă marele pește / vietatea văzută de întreaga obște // seara bărbații s-au întors cu mâinile goale / îmbătrâniți și gârbovi / și cu opiniile politice schimbate" (*fapt divers*). Dacă în mai vechile sale cărți de poezie, autorul cultiva o lirică a metamorfozelor imagistice, cu rădăcinile în suprarealism, de data aceasta Petre Stoica e fascinat de metamorfozele semnului, care devine incert și alunecos, posedă valențe multiple (care-i permit să stabilească asociații neașteptate), o infinită capacitate combinatorie, astfel încât se ajunge la generarea unor sensuri divergente și la un construct eterogen din punct de vedere semantic, adică la Text. Tocmai conștiința acestei capacități de metamorfoză a semnului (al cărui semnificat reprezintă „viitorul absolut" și, prin urmare intangibil, al producției textuale) îl determină pe poet să elaboreze fabule metapoetice în care accentul e pus pe ceea ce s-ar putea numi misterul scrierii. O scriere ilizibilă, deoarece operează cu semne opace sau cel mult translucide, capabile de a actualiza serii nesfârșite de sensuri. Ea se derulează, paradoxal, dinspre viitor spre prezent, de vreme ce Sensul există

doar ca o latență pe care permutările textului nu o pot actualiza niciodată în totalitate: „dimineața au găsit în cutiile poștale / scrisori cu rânduri ilizibile / literele viermuiau se acuplau / oamenii erau nedumeriți / înțelepții locului ridicau din umeri / bătrânul cantor obișnuit să vadă / scrisul ascuns sub pete de ceară / tâlcuia înflorirea intempestivă a prunilor // nimeni nu a înțeles // era mesajul de îmbărbătare / trimis de viitorul șchiop de timpul / cu podoaba capilară în bernă" (*mesaj de îmbărbătare*). Limbajul poetic se dovedește, în consecință, un instrument imperfect, căci nu poate comunica sensuri, ci doar propria-i disponibilitate de a semnifica. Mai mult decât atât, el este incapabil să rostească realul, deoarece e totdeauna mediat, presupune existența codurilor retorice, care-l transformă într-un inventar de „figuri". Astfel că Petre Stoica se înverșunează, ca odinioară Verlaine, împotriva retoricii, care devine obiectul deriziunii sarcastice și intră în scenariul unui spectacol grotesc unde se juxtapun, în câtimi inefabile, comedia cotidianului și comedia limbajului: „Pe strada principală / apar majorete trimit bezele flutură chiloței / le urmează călare pe un catâr castrat / retorica zilei înaltă și mândră // rând pe rând se deschid ferestrele ațipite / nedumerirea invadează încăperile / nimeni nu știe că azi e sărbătoarea / recoltelor analfebete" (*sărbătoare sacră*). Nu se poate contesta, desigur, prezența în asemenea texte (și) a unei anumite tente politice, iar, privită dintr-un anumit unghi, fabula metapoetică se poate transforma (ceea ce e în consonanță deplină cu infinita capacitate de metamorfoză a semnului) în alegorie politică. Lucru căutși de puțin surprinzător, deoarece, ca și poezia, politica este ea însăși discurs, întemeiat pe puterea de iluzionare a semnelor și pe imperfecțiunile cuvântului, care o pot converti într-un instrument de seducție / manipulare. Și poate că tocmai descoperirea acestui punct de intersecție dintre discursul poetic și cel politic neliniștește în cel mai înalt grad fiindcă ea face inteligibil „servilismul" limbajului vorbit sau scris și provoacă anxietăți legate de valoarea lui de întrebuințare, așa că deschiderea spre politic a poemelor lui Petre Stoica e rezultatul unei filosofii a limbajului și se naște dintr-o metapoetică. În consecință, politicul se manifestă aici sub forma „mesajului scris", iar puterea se identifică în totalitate cu „minciuna" semnului care regentează magnific peste tabloul mizerabilist al cotidianului: „ninge dens și viguros / ninge ca în vremi străvechi / când oamenii sorbeau tandrețea cotidianului / ultimul chefliu părăsește bodega acră / tapetată cu anacronice afișe electorale // în timp ce maimuțe miliardare / descarcă din mașini cadouri scumpe / înfățișate în staniolul justiției republicane" (*crăciun 2001*). De la filosofia limbajului,

poemele lui Petre Stoica vor ajunge însă să ilustreze concomitent o filosofie sui-generis a istoriei. Dacă operația de semnificare presupune postularea unui viitor absolut (acela al Sensului), istoria este, dimpotrivă trecut absolut, care invadează prezentul, astfel încât, chiar înainte de a se constitui, acesta devine trecut, capătă aspectul unei secvențe de timp populate de fantome grotești (și aici se găsește probabil punctul de convergență al acestor poeme cu lirica mai veche a autorului), e o „vale a morților" unde totul e receptat în dimensiunile caricaturalului monstruos: „trenul intra grațios în gara împodobită / cu ghirlande împletite din urechi de mistreț // ave ave tuna mulțimea hăitașilor / ave ave răspund piculinele cerului dezafectat // Primarul întinde maestrului de vânătoare pâine și sare / de emoție primarului i se desprinde barba solemnă" (*vizita maestrului de vânătoare*). Și e lesne de constatat, că, dincolo de schimbarea de recuzită și de conștiința textului ca structură de semne ce actualizează serii nesfârșite de sensuri, poetul rămâne fidel și aici temelor sale esențiale: timpul, memoria, adevărul și minciuna literei scrise. Vagi (și probabil involuntare) intruziuni textualiste, care se fac simțite în ultimele sale volume nu pot modifica radical fizionomia unei lirici nutrite mai mult (după ce poetul a izbutit să se elibereze de influența lui Trakl) din tradiția avangardei istorice (suprarealiste), și al unui discurs care face adesea apel la tehnica oniristă a viziunilor și configurațiilor. Iată de ce locul lui Petre Stoica e printre experimentaliști; poezia sa are aerul unui câine care latră cu insistență retorică.

Nici un alt poet al promoției sale n-a dus atât de departe ca VINTILĂ IVĂNCEANU tentația deriziunii sarcastice. Încă din volumul de început, *Cinste specială*, discursul său se construiește polemic în raport cu codurile retorice desuete (așa cum era în epocă acela al modernismului), pledând pentru „reanimarea" poeziei printr-o estetică a șocului și a violențelor imagistice (preluată din panoplia de procedee a avangardei istorice) în texte programatice cu certe intenții de artă poetică: „Dansând, din cartea de cetire / Coboară pe o canelură / Un câine alb precum un mire / Cu oase de poeți în gură. // Și latră la o paceaură / Ce-și leapădă rochia subțire / În punct, în virgulă, -n trăsură / Trasă de vulturi, de unire. // O! câine alb, mușcă sillaba / Zgârie consoanele cu laba! / Scurmă vocalele cu botul. // Împerecheați-vă, cuvinte / Cu plumb și pulbere în flinte, / Vărsați din alfabet borhotul" (*Sonet*). Ca și Daniel Turcea, poetul se va înverșuna prin urmare împotriva „forțelor inerțiale" ale limbajului / poeziei, pe care le implică ideea

de cod, căutând permanent asociațiile insolite de termeni în interiorul unei viziuni de unde nu lipsesc niciodată absurdul, grotescul, parodicul, iar temele cele mai grave sunt tratate în registrul caricaturii vitriolante: „S-a-ntors tata din război, / Fără cap, fără cap, / Noi ne-am dus pe la vecini. / Țopăind, țopăind, / Și ne-am lăudat că tata / N-are cap. N-are cap. / Și pe tata l-am culcat / Fără plâns, fără plâns, / Într-un pat de argilă albă / Fără arcuri, fără arcuri. / Mama singur-a țipat, / Numai mama, numai mama. / A-nceput să-și smulgă părul / Negru, negru, negru, negru. / Popa a cântat frumos, / După carte, după carte, / Apoi am plecat acasă / Fără tata, fără tata" (*Cor de copii*). Instaurat (o știm încă de la Baudelaire) de îndată ce corpul omenesc sau funcțiile acestuia sunt supuse derâderii, grotescul funcționează aici după rețeta lui Gogol sau Morgenstern, de vreme ce fragmentele anatomice dobândesc o neliniștitoare autonomie, răzvrătindu-se parcă împotriva trupului căruia îi aparțin: „Piciorul meu / Este un membru important al corpului meu, / Un membru marcant / al corpului meu Diplomatic. / O ! două țări pe picior de război... / Piciorul meu își pune pantalonul, / Pantalonul își pune decorațiile, / Decorațiile își pun câinele. / Și ies la plimbare. / După moartea mea, / Piciorul meu să revină / Fabricii de instrumente muzicale. / Din piciorul acesta / Să se execute instrumente muzicale. / La piciorul subsemnatului / Să se execute / Concerte. / Cu piciorul în cauză / Să se execute / Campirii-Vampirii" (*După moartea mea*). Recuzita „militară" care abundă în poemele lui Ivănceanu figurează cât se poate de bine caracterul insurgent al acestei poezii, care, odată cu procedeele avangardismului, a moștenit și „furia demolatoare" a acestuia. Și nu trebuie să surprindă faptul că poetul se vrea un destructor de mituri, compunând „antimitologicale" bufone, căci mitul, amendat aici prin procedeul reducției la absurd, reprezintă nu doar o formă culturală mortificată, ci conține și o importantă doză de violență simbolică, impunând ritualuri, cutume, comportamente și stimulând astfel gesturile de frondă ale unui spirit prin excelență contestatar. „Miturile" în răspăr ale lui Vintilă Ivănceanu vor căpăta, de aceea, aspectul biografiei prăpăstioase, se întemeiează, ca la Urmuz, pe jocul asociațiilor absurde, sunt în ultimă instanță, o colecție de nonsensuri și de enormități în registru teribilist: „Pe femeia mea am prins-o / În adulter cu un zeu, / Și copilul născut din adulter / Înainte de a-i ieși dinții / Mânca ovăz, fulgi-fulgi ninsoare // Din cal, / Și purta un frac alb / Croit de el însuși / Din / Lună, / Și din cauza lui o femeie s-a / Autospitalizat. // Și dădea lecții de violoncel / Rectorului Conservatorului Mondial, / Și a dat cu piciorul într-un paralitic. // Și

paraliticul a dat cu piciorul / Într-o statuie / Și statuia a dat cu piciorul în paznicul muzeului, / Și paznicul muzeului / A dat cu piciorul într-o groapă. / Și când l-a scos / Pe picior i se încolăcise un cufăr cu dubloni spanioli / Îngropați de cardinalul de Ardeal / Laolaltă cu leșurile ereticilor / Și cadavrele țăranilor // Care nu și-au plătit zeciuiala" (*Mitologicale*). De același registru țin și autoportretele întemeiate pe dilatarea proporțiilor, care-i dau personajului liric dimensiunile unei marionete gonflabile și constituie expresia unei subiectivități inflaționiste și expansive: „Jos pălăriile, / În fața mea jos pălăriile, / Eu m-am născut din adulterul / Madonei c-un halterofil. / Jos pălăriile, în fața mea jos pălăriile / Eu m-am născut să vindec lepra / Scuipând pe ea poem după poem. / Eu m-am născut să spun că / Mortul e mort că buba este bubă / Că pianul e măcelărie / Așa cum marea-mi este mamă. / Așa cum orologiile sunt / Bacșișul unui Dumnezeu de fontă, / Așa cum eu sunt calul patriei, / Așa cum chelnerul adoarme / În propriu-i platfus / Ca un steag" (*Jos pălăriile*). În același regim al hiperbolelor poznașe, se desfășoară și poemele de amor ale lui Ivănceanu, care adoptă acum faciesul unui trubadur pus pe năstrușnicii, pe jumătate grațioase, pe jumătate sinistre: „Iubito, mă gândesc la tine / Ca un borfaș la ceasul unui lord / Și se ciocnesc în carnea mea drezine / Și caii au atac de cord. // Vezi în oglinzi un sân de-al tău / Cu steagul alb înfipt în el / A fost mușcat de-un câine rău / Și sărutat de Wilhelm Tell. // Și părul galben ca un galben, / Părul albastru, părul roșu – / O părul tău și morții tăi și Amen / Când ți-ai tăiat iubita mea cocoșu' // Și mâna ta pupată de mireni, / Ciorapii tăi mirositori de damă / Prinși cu lasoul ca bătrânii reni... // Și eu întors pe partea treia, / Cum se întoarce mortu-n groapă / Și-și vede în pământ femeia / Făcând amor cu doi bărbați de apă. // Și eu iubito, eu sărmanul / Zvârlit cu degetul la rișcă, / Mortul când ia în gură banul / Să treacă apele în brișcă" (*Moartea trubadurului*). Dincolo de diversitatea acestor măști, care aparțin comicului „negru" și de gustul pentru arlechiniada absurdă, poetul disimulează însă o natură neliniștită și anxioasă, care trăiește sub amenințarea exterminării potențiale, resimte cu intensitate „chemările de dispariție" despre vorbise odinioară Bacovia; în spatele decorurilor sale carnavalești, se ascunde cimitirul, de unde „morții familiei" nu încetează să-și semnaleze prezența amenințătoare, iar bunăvoința lor trebuie câștigată prin ofrande și acte de devoțiune: „Dacă ne ducem la cimitir / Morții familiei se bucură / Ca o partidă de violoniști trecută în opoziție / Când a luat foc sala Ateneului. / Intrăm în cimitir / Cu lumânarea clasică, / Arzând ca sala Ateneului, / Și cu flori. // (...)Noi, în genunchi în fața morților familiei, / Noi,

morții planificați, / Și le-am strigat / Să n-aibă grijă, / Vom fi lângă ei, / Cuminți / Cuminții cuminților, / Morți / Morții morților, / Morții familiei. // Dar morții familiei / Nu ne acordau nici un credit / Nu vroiau să ne creadă, / Nici cât negru sub unghie, / Nici cât albastru sub unghie, / Nici cât propria lor națiune de morți sub unghie / Și ne-au strigat / Că a fi mort / Înseamnă o cinste specială, / Înseamnă a conti, răsconti răsrăscontinua / Cum soarele-pământul-maimuțele-oamenii-zeii" (*Cinste specială*). Corpul, în care stau ascunși morbii extincției, terorizează la rândul său, devenind (aspect specific perspectivei apocaliptice și experimentalismului) un adevărat „mecanism infernal" programat pentru propria-i autodistrugere, e un soi de „orologiu viu" în care sunt concentrate energiile distructive ale timpului „devorator": „Bate pendula în oasele mele. / Ei și ? Îmi aruncă oasele la câini. / Iubito, nu-ți stropii sânii cu șoricioaică. / O să-mi crească iar dinți și buze. / Bate pendula în singurul meu costum, / Impecabil călcat și periat. / Plouă pe strada Rozelor nr. 6 / Cu albastră colivă și carne albă, / De poet. / Cine plânge e prost. / Vă e milă de patefoane ? / Nu plângeți. / Nu mă-ngropați, / lăsați-mă gol în mijlocul străzii. / acest mort trebuie călcat de mașină" (*Execuția*). Legitimată de această privire, aruncată dincolo de reflexele policrome ale „aparenței liniștitoare", care ia act de precaritatea în plan ontologic a tuturor înfăptuirilor omenești și descoperă pretutindeni neantul, contestația lui Vintilă Ivănceanu devine versiunea burlescă a rebeliunii metafizice, vizează omul și pe creatorul acestuia, iar actantul liric împrumută chipul unui Charlot revoltat, pe jumătate marionetă, care îi dă cu tifla lui Dumnezeu: „Doamne dumnezeule mic / Nici o cravată nu îmi vine / Nu există nici o cravată / Pentru corpul meu de violoncelist-ucigaș ! / Tatăl nostru carele ești în cețuri / În cecuri și-n ce-uri, / Pantofii mă strâng, mă constrâng / Atmosfera e plină de îngerași / Cu tanti de parfum și ruj. / Îmi vine să-mi trag palme, mi-e sete / Mi-e sete / Cine / Cine / Îmi dă un pahar cu apă ?" (*Ochi răi*). Revolta și contestația își revelează în felul acesta adevăratul lor conținut: ele sunt niște de exorcism, prin care poetul (ca exemplar privilegiat al umanității) reușește să facă inofensive amenințările timpului distructiv, pe care le nimicește prin râs, iar locul poetului-mag din mitologiile modernismului e luat acum de bufonul ce salvează lumea prin zeflemea și întrebuințează râsul ca terapie: „Pendulă, fie-ți teamă de poet ! / El te va lega de-un cal / Și te va lega de el. / Pe cal îl va bate cu părul / Iubitei moarte. / Poetul îl va bate pe poet / Cu morții familiei / În ordine alfabetică. / Calul va fugi la regele hingherilor, / Poetul va fugi la câinele de laborator, / Și tu pendulă te vei / Rupe

în două, / O parte trasă de cal / cealaltă trasă de poet, / Dusă la regele hingherilor, / Sedusă la câinele de laborator. / Și regele hingherilor o să te judece / Pentru nașterea hingherilor, / Și câinele de laborator o să te judece / Pentru moartea câinilor de laborator. / Și te vor condamna / Să fii pisată în pălăria poetului, / Și poetul te va pisa în coate, / Te va stoarce în dinți, / Până vei fi ca praful de pe mobile / Până vei ajunge ca praful de pe ghete / Până vei fi ca praful de pe morți" (*Execuția*). De aceea, în mult mai mare măsură decât Leonid Dimov, căruia îi aparține totuși această formulă, Vintilă Ivănceanu îl întruchipează, prin poezia sa, pe „nobilul măscărici al Totalității", deschizând drum tuturor „umoriștilor" și amatorilor de arlechiniade din promoțiile poetice ce vor urma. El a fost poetul contestației absolute, prin care – așa cum arătăm la începutul acestor considerații – tentația deriziunii a atins cotele ei paroxistice. Iar râsul său are toate dimensiunile unui panaceu.

Confesivii

ANGELA MARINESCU, NORA IUGA

Una dintre trăsăturile distincte ale experimentalismului se instaurează odată cu configurarea progresivă a unei perspective nihilocentrice, ce implică o confruntare câteodată dramatică între „centru" și „circumferință", tendința „marginii" și a „marginalității" de a se substitui centrului, așa cum se întâmpla și în poezia ANGELEI MARINESCU, care se aventura să sondeze, cu o cruzime nemaiîntâlnită până la ea, profunzimile plasmelor feminine și încerca să-i opună mitologiei falocratice a „centrului" mitul unei feminități ce se definește esențialmente în raport cu centrul ca „margine" și, așadar, diferență. Fără a fi neapărat textualiste (adică fără a urmări să ilustreze programatic o teorie / practică a textului, deși uneori autoarea *Parcului* teoretizează în spiritul poeziei acționale despre care vorbea Gheorghe Iova), aceste poeme sunt, fără doar și poate, „textualizante" (în sensul dat termenului de Marin Mincu), propunând, *a posteriori*, fabule și mitologii ale textului, legate de dimensiunea „paricidă" a scrierii. Astfel, reveriile sanguinare ale Angelei Marinescu sunt în legătură cu expresia unei revolte și a unui refuz, marcând o evidentă ostilitate în raport cu ordinea diurnă a supraeului și cu mitul paternității. Semnificativ din acest punct de vedere poate fi bunăoară un poem ca cel intitulat *În absența tatălui*, unde actul poetic se definește ca o imersiune

în lumea tenebroasă și feminoidă a inconștientului, situată antagonic în raport cu valorile „virile" ale vieții conștiente. Poetizarea se polarizează în jurul actului ritual al tăierii cocoșului, figurând sacrificiul simbolic al tatălui sau al mirelui, rebeliunea împotriva unui Dumnezeu cu accentuate trăsături paterne, a Dumnezeului mare-mascul: „Într-o noapte, când aerul a devenit un cuțit / cineva și-a smuls masca, în locul ei a rămas / o Sticlă Mată ce rânjea peste capetele noastre / și a spus: nimic nu rămâne din ceea ce este prea puțin / prea violent și prea adânc. // pe paguba celui care înnebunește arde mireasma fumului de toamnă // în acel Tunel Negru ne repezim ca muștele / a spus Cel Nevăzut măsurând cu pași mari coridorul / pe aceste două coline blânde ca niște oi și albe / ca zăpada ne vom retrage după război / a spus Cel Plictisit cu capul în alcool. / în această cameră închiriată, la marginea orașului, tai COCOȘUL" (*Noapte de iunie*). Uciderea rituală a tatălui se poate transforma, metaforic vorbind, în „ospăț totemic", ducând la comuniunea cu substanța, de o duritate superlativă, a paternității, astfel încât *Poemele de fier* ale autoarei vor avea caracterul unor „studii" asupra corporalului în exces și a recelui, a virtualității glacificate și a matricelor textuale supuse unui proces de mortificare: „Voi litere, tensiuni mumificate, / Ce ridicați picăturile plasmei / Voastre-nghețate spre cerul infectat de bacili, / Al elanului negru. // Voi, ce v-ați agățat cu singurele voastre / Cârlige metafizice de singurătate" (*Flăcări*). Înghețul se asociază cu „supravederea" ce se naște dintr-o transparentizare a cărnurilor, care se vor transforma în „ochiul tatălui", dar și al textului ce-și privește propria zămislire; e vorba aici despre un văz ridicat la spiritualitate, despre o vedere imaterială pe care o provoacă starea de repaos total, acel „detur" al pulsiunilor de vitalitate prin care se exprimă pasiunea thanatofilă a intelectului (analog cu materia paternală), scriitura transformându-se astfel într-o ecografie a pulsiunii de moarte: „Frunzișul se teme, acum, de freamăt. / Crengi putrede se clatină în timp. / O seară înghețată țâșnește în creier. / O dorință albastră înoată prin viscere. // Extazul luminii pe scenă, desfăcut în întuneric. / Posibilitatea întoarcerii atârnă de / Spânzurătoarea vie ce i-a sfâșiat gâtul. / Ochii reci se scufundă în dansul înfiorat. // O femeie îmbrățișează cu brațele transparente / Mușchii de gheață ai balerinului / Ce nu-s decât niște ochi de carne" (*Balet înghețat*).

Alături de mitul paricidului ritualic poezia Angelei Marinescu înregistrează criza identității feminine, trecerea în regimul lui „ca și cum", experimentarea unor identități virtuale, iar feminitatea este privită cu nedisimulată ostilitate, drept rezultatul unei „mutilări primordiale", încât poezia se naște

aici din spasmurile unei făpturi rupte, care aspiră să-și regăsească „jumătatea" sacrificată. Astfel, în poemul *Parcul*, scriitura dobândește caracterul unui experiment energetic și al unei lupte cu sine, pe care imaginile limitei (oglinda neagră sau zidul) o tensionează hiperbolic, ca provocare adresată viului, dinamicii absolute a ființei. Spargerea „capsulei" ontologice se asociază de data aceasta cu smulgerea magică a ochiului (legat de ideea de Logos): ea însemnează o ieșire în afara rostirii, o trecere în nonverbalitate pe parcursul căreia cuvântul e substituit de mișcarea disperată a mâinilor, aducând sugestia dualității, a căderii din cercul lui Monos. Acum creația poetică este faptă, se definește acțional, ca un act pur, de-creează, instituind domnia luminii negre și a antilogosului. Parcul capătă, într-o asemenea ordine de idei, dimensiunile labirintului scriptural, al naturii de-naturate (textualizate), experiența acestei „antinaturi" producând dez-văluirea ce face inteligibil „nimicul", adică acele latențe ale sinelui percepute ca un altceva inominabil, care nu se pot actualiza în dinamica ființei, pentru că au fost extirpate, tăiate, smulse, odată cu trecerea în manifestare înțeleasă ca un sacrificiu primordial, ceea ce se dezvăluie ca umbră și ca neființă a ființei. Eul scripturant este acum în egală măsură jertfă și jertfitor,ce încearcă să compenseze, prin jertfirea „realului", consecințele mutilării primordiale, iar textualizarea se transformă într-o cosmogonie *à rebours*, aducând imaginea mediată a eului ce se oglindește în propria lui nihilitate, în ceea ce a fost des-ființat, nimicit prin sparagmos. Ca act prin excelență nimicitor, scripturarea va face vizibil de-nevăzutul, latențele absolute, paradoxala „lumină neagră" care agresează instanța enunțătoare; de aceea ea presupune o mișcare „sinucigașă", textualizarea eului care trece în cvasi, nimicirea realului, dar și a scriptorului care se transformă într-o figură antropomorfă a nimicului, metafora orbirii traducând în acest context o ființare în răspăr, o paradoxală ființare de neființă. Fuga nimicitoare a scriiturii nu este însă la Angela Marinescu expresia unei percepții nihilocentrice, ci o instalare în „ca și cum" care își propune să reveleze ființa prin neființă, eul experimentând aici diminuări ale ființei sale (adică moduri ale lui a-fi-în-jertfă), amplificându-și partea de nimic printr-un jos sinucigaș cu antinomiile: „dacă nu sunteți orbi, nu sunteți, umbrele mele sunt / orbii care au două lame subțiri de fier în locul ochilor. / vinovăția și umbra sunt aproape, când voi / nu mă vreți eu sunt departe, / am o singură lege: credința în umbră și lumina / care par împreună pe zidul descoperit până la / temelie. Temelia este un dușman care s-a predat / după ce a luptat până la ultima picătură de sânge". Dansul nimicitor va căpăta prin urmare

accente extatice, iar nimicirea realului în scriitură va fi succedată de nimicirea universului textual care nu reprezintă decât un potențial de energie vitală și o trambulină spre metafizic. Pagina albă invocată în finalul poemului a absorbit toată energia nimicitoare a inscripționării, ea e un superlativ al puterii, un ghem de energii implozive, astfel încât producția textuală e una „de energie potențială" în care putem deslușì „spectrul magnetic" al megafeminității ce reprezintă, la rândul ei, rezultatul unei produceri, e simulacru sau cvasitate.

Semnificativă pentru istmul ce leagă ontologia cvasității de textualism este, la Angela Marinescu, o conștiință acută a textului și a mecanismelor sale; poemele ei sunt adeseori „reverii textuale", marcate de imaginea „plierii" textului, închis într-un „cerc al semnelor", iar textualizarea devine o extracție violentă de umoare vitală, o ex-sanguinare: „cu moartea pe pielea capului / ca un praf, aspru, de păr / atât de aproape, înăuntru, / în celulele albe care sparg dimineața / și moartea / cu cuțitul pe pielea altui cuțit / spun cuvinte / hainele sunt pline de sânge / ele distrug martorii care se supun / hainele sunt străine și negre" (*Interiorul unei dimineți de iarnă*). Apa este aici o figurare a oglinzii scripturale care conține „cojile" lucrurilor, aspectul răcit și devitalizat al sângelui, în conformitate cu o schemă a solidificării, care face din text o concentrare de energii corporalizate, de o duritate extremă: „A venit ziua în care / îmi ceri blândețea alegerii, tu / absent ca și cerul și doldora de sânge / curat ca și lacrima, băiatul obosește, / aleargă, pipăie morții din apă / și declară: aici este înăuntru / înăuntru este fier de cea mai bună calitate / aici este adevărul: în ceea ce nu poți retrage" (*Alexandru se întinde în umbra unui copac înflorit*). Asociat de obicei cu simbolismul acvatic, părul devine – din perspectiva unui textualism sui-generis – o reprezentare a rețelelor textuale, a „pădurii de semne"; el e exterioritatea, suprafața, termenul antitetic al „rănii", ce apare dimpotrivă ca o reprezentare a semnului în interioritatea sa, sursă a hemoragiilor din care se constituie textura urmelor și a dârelor: „Când Eleonora m-a rugat să-i arăt părul / m-am dezbrăcat și mi-am smuls părul de pe cap / iar degetele mi s-au umplut de sângele ei / de cuvintele părului ei întunecat / când Eleonora îmi vorbea despre neputința ei / eu aveam timpul și râsul alături / și mi-am pus haine negre și albastre / când eleonora a înnebunit / eu îmi zdrobeam dinții de buze / și tăcerea era chiar gura mea / dar Eleonora, sora mea pe care nu o mai am / ceara și cuvintele lor / absența și cuvintele mele / îmi fac semnul" (*Eleonora*). Violeturile bacoviene vor trimite spre reprezentarea „sângelui

albastru" – un soi de cerneală corosivă, ce atacă țesuturile, „deschide" interioritatea – căci semnificarea este pentru Angela Marinescu o operațiune chirurgicală, provocând traumatisme ale organicului, un fel de „altoire" prin care scriptorul experiază trecerea către volatil și evanescent (textualitate) a pulsiunilor pur viscerale determinând apariția dublului textual, a identității „produse" și mereu problematice: „Cerul se întinde alb, ca un animal căruia îi este / greață; în vasul violet o floare violetă / îmi rupe fața / prăpastia astfel întinsă atinge perfecțiunea. / înăuntru, în actul cel mai negru, aproape, / mă rog în fața bisericii care distruge strada, / cu fața la cei la cei fără față; sunt cerșetorul plin de sânge / care pleacă înăuntru / pentru totdeauna, acolo, atât de departe / cu scaune de lemn care se înalță / dintre hainele lor vechi și adânci / haine de lemn, / printre ele, ezitarea, sălbatică" (*Cer de toamnă*). Textul, la rândul său, e supus unui decupaj permanent, iar instrumentele scripturării sunt scalpelul sau bisturiul care secționează brutal ligaturile dintre semne, producând grafeme ilizibile, care nu mai semnifică, doar etalează, posedând opacitatea unor „realii": „Doamne, cât ne-am întors fața; de ce atunci trebuie să iubim / un câine în lanț / un copil își va tăia poeziile și sângele lor va deveni ceea ce este: un obiect / înăuntru, în pădurea de brazi" (*Prima zi de toamnă*). Scrisul are, de aceea, culoarea sângelui închegat, iar pagina acoperită de text își găsește echivalentul în metafora „cearșafului negru", opus filei „virgine", matricei în care sunt conținute infinitele virtualități ale scriiturii. Se ajunge astfel la descoperirea acelei tensiuni dintre scriitură și text pe care o teoretiza Houdébine: actul scriptural este timp, textul – spațializarea acestuia, reveria scriptorului asociindu-se, de data aceasta, cu mitul unei androginii primordiale, care aparține „textului latent", în timp ce, întocmai ca și feminitatea, „textul-manifest" constituie rezultatul unei mutilări, al unei sciziuni care s-a produs *ab illo temporum*, astfel încât producerea lui e asociată în permanență cu imaginea obsesivă a corpurilor tăioase, iar ontologia cvasității și practica textului se suprapun de data aceasta perfect, de vreme ce textul și feminitatea „produsă" sunt în egală măsură simulacre plasate în „ca și cum", iar vocile lor se amestecă până la a se confunda una cu cealaltă: „Casa pe care nu o voi mai avea / stă, cutremurată, în mijlocul unei lumi pierdute, / ocolul, inexorabil, al unui zid; un zid indiferent. // Covorul negru, de o stridență ușor atenuată / acoperă sângele care a intrat în zidul vechi, / un tablou de fier acoperă fereastra. / fără pereții albi, liberă, aleg o splendoare, / care nu există. / fără casă, un singur preț: șobolanul care închide. // acolo am scris puțină poezie, atunci / când copilul, încă, nu avea sex"

(*Casa cu pereți albi*). Imaginea „flăcării însângerate" va traduce acum ideea jertfei implicate în operația textuală, lumina se naște din sacrificiu, sexualitatea fiind ea însăși – așa cum am văzut – un fel de a-fi-în-jertfă, în timp ce arderea constituie dimpotrivă o îndepărtare de zonele sexului și se asociază cu un regres în androginia textului latent și în acronia scripturalității, adică în cvasitate: „Nici o lumânare nu este lumânare. lumânarea este / mâna din care picură sânge pe crucea de lemn, / să nu te întorci spre bucurie să nu-ți potolești / setea și apoi să te îndepărtezi de propriul tău sex / pe care nu îl vei mai vedea niciodată" (*Lumânarea din care picură sânge*).

Poezia mai nouă a autoarei investighează în schimb nu doar zonele „periferice" ale ontologicului, ci și pe cele ale socialului, invocând la tot pasul o faună a „marginii" (negri, bolnavi, handicapați, homosexuali, lesbiene) cu care Angela Marinescu se simte pe deplin solidară, autoproclamându-se, la rândul său, o ființă „cu handicap", ce își etalează cu voluptate stigmatele și interpretează perfect, după o partitură proprie, rolul „poetului blestemat". Singurătatea, claustrarea autoimpusă, boala, suferința țesuturilor somatice atinse de gheara devastatoare a timpului, ura de sine sunt astfel numai câteva dintre semnele distinctive ale unui personaj liric, a cărui existență pare să fie plasată acum, ca la Bacovia, sub semnul agonicului, undeva la jumătatea drumului dintre viață și moarte: „(eu) niciodată nu am fost cu adevărat în viață / viața mea a fost ca soarele din spatele norilor / și, după ce norii s-au risipit, / soarele, turbat, a făcut scrum totul, / în afara razelor proprii / ce s-au întins leneșe și nepăsătoare / și apoi, s-au distrus strict între ele / fără să mai țină cont de nimeni și nimic" (*Toamna care a trecut*). Starea de agonie se instaurează odată cu epuizarea ultimelor picături de energie vitală, ține de simptomatologia unei feminități crepusculare pentru care „tăcerea sexuală" nu e altceva decât un preludiu al morții: „când arzi o floare roșie între picioare se apropie moartea / te sufoci și vomezi / peste grădini degradate / frica față de poezia bătrâneții, / o reptilă ce îți taie răsuflarea, / o surprind că mă epuizează cu o grosolănie de o feminitate masculină / bătrânețea e o cârpă pe care o folosești după epuizarea / unui act homosexual / o cârpă contorsionată ca o rufă / o cârpă pe care o arunci pe anusul / subminat de sânge al lesbienelor" (*Nu putem judeca realitatea cu bun simț*). O „anomalie" afișată cu ostentație, prin „puneri în scenă" ce își propun să șocheze și păstrează ceva din aerul artificios al unor „butaforii" (căci aici marginalitatea e „jucată", ridicată la niște coeficienți paroxistici ce îi trădează caracterul de artefact, chiar dacă masca și chipul sunt făcute din aceeași carne în suferință), rămâne

acum principala particularitate a unei voci lirice ce își etalează, cu impudoare și nonșalanță, diformitățile fiziologice și sufletești, precum și tarele din codul genetic:„rudele de sânge sunt handicapate, de la ele am moștenit / instinctul, sigur, al revoltei (...) / când ajungeam la mal se surpa malul. / mama zicea un fuck-you cu spume la gură și mă smulgea dintre / trestiile bătute de vânt. / când ajungeam la celălalt mal, se surpa malul, / mama zicea un fuck-you cu sângele țâșnindu-i din nas și din gură / și mă târa înspre trestiile bătute de vânt. / probabil, voia să mă smulgă din laptele ală gros, de-al ei, de la sânul / stâng știa că nu mai sunt bună de nimic decât să îi sug ei laptele, / asta înseamnă să fii un handicapat; să nu fi bun de nimic, să fii / un parazit, o putoare, o lepră" (*Flamenco*).

Paradoxul acestei lirici este însă acela că gestul histrionic este dublat aici permanent de un soi de chemare ascetică, iar personajul liric își extrage forța din mortificarea fibrelor viscerale, din refularea tuturor instinctelor, astfel că nu întâmplător aerul este principalul nutriment al unei ființe aflate în război cu propriul metabolism, care și-a repudiat toate funcțiile biologice, cu excepția respirației: „am nevoie de aer / aer fără mâini și / fără picioare / nici pantofi / nici haine / oricât de gri / aer ce intră în nări / cu putere / și le dilată / ce străpunge distanțele / infime / opace / pline de sânge / aer / ce să dea pe / dinafară / ca zăpada / de pe / munte" (*Peisaj de iarnă*). Poeta va invoca, prin urmare, „abdomenul plat al celui ce știe să se hrănească numai cu aer", va decreta „tăcerea sexuală" și își va concepe poemele ca pe niște exerciții ascetice, întemeiate pe o întreagă etică a refuzului și a revoltei. Obiectul acestei revolte pare a fi, iarăși și iarăși, „lumea bărbaților", pe care Angela Marinescu o privește cu oroare, dar și cu fascinație, ordinea falocratică a „sceptrului și a spadei", în realitate contestația poetei este însă mult mai radicală, țintește viața însăși, implică rebeliunea împotriva propriei condiții biologice, ceea ce face ca boala, moartea sau agonia să dobândească ceva din puterea tămăduitoare a unui panaceu, pentru că sub acțiunea lor „ura de viață" atinge cote superlative. Actele agresive și autoagresive, automutilarea („gestul smulgerii mâinii ce excită creierul") sau suicidul simbolic („pe clapele reci / ale pianului mecanic / al acestei veri / incredibil de albe / îmi așez / gâtul") vor traduce prin urmare perfect lucrarea „pulsiunii de moarte" despre care vorbea Freud, în timp ce însuși textul poetic reprezintă materia reziduală a proceselor organice, este un semicadavru, o masă de substanță thanatizată: „la autopsiile la care am participat / vulnerabilă la frig / cu ferestrele larg deschise în orice anotimp / de-a lungul anilor / ca studentă la medicină / cu formolul răscolit

de mâinile / noastre inepte / și precise / ca orice instrument tehnic / aplicate direct pe mort / nici un cadavru nu a fost / mai aproape de perfecțiune / de revolta lividă și cenușie / și de obscenitatea ultimă / acea carte te mai ține în viață / la sfârșitul vieții / ca poezia" (*Amintiri de medicinistă*). Dispoziția de a poetiza e, așadar, mai apropiată de moarte decât de viață, conține un potențial redutabil de energii destructive și devine, de la un moment dat, la fel de indezirabilă ca și existența, astfel încât, în reveriile tenebroase ale poetei, „tăcerea sexuală" este urmată de cea textuală, ajungându-se la utopia unei poezii „sinucigașe", care se autocontestă și se autoanihilează: „la fel și poezia: un fel de politică formală a puterii / poeziei / de a o rupe cu poezia. / poate vine un matematician. / poate orizontul îndepărtat și solitar. / poate o pasăre stabilă, pe cerul rece ca gheața, / cu aripile întinse" (*Flamenco*).

Acestei etici a refuzului și a revoltei îi corespunde, în plan estetic, un principiu al asimetriei, solidar cu actele de agresiune, cu schema tăierii și cu simbolismul corpurilor tăioase; el este expresia unei disperări absolute, se instituie după ce contestația a dobândit un caracter absolut și universal, e poate contestația însăși, privită în dimensiunile ei strict acționale: „mă gândesc dacă mai pot să uit asimetria mea ce ține / de o perspectivă asupra lumii mai mult decât deznădăjduită / mai degrabă totalitară, / când victimele își unesc forțele și apoi / își dau foc cu ură / și își dezgolesc sânii înroșiți cu ochii nepăsători / și detașați ca ai ucigașilor în serie / sau ca ai celor condamnați la moarte" (*Perspectivă*). Ținând de condiția „victimelor" și a marginalității, această asimetrie se definește pur negativ în raport cu principiile legislative instituie de „centru", e semnul distinctiv al unei feminități ce nu se poate defini în raport cu autoritatea (care rămâne mereu masculină, mereu „corectă politic") decât, așa cum am mai arătat, în calitate de diferență. Negația rămâne așadar singura armă a ființei „cu handicap" (femeia, negrul, estropiatul) care nu are, nu poate avea o esență, tot așa după cum nu are nici sex, căci (știm de la Freud) există un singur sex: cel masculin. În consecință, „obsesia sexuală" nu se mai leagă, de data acesta, de acțiunea paroxistică a pulsiunilor libidinale (refulate în totalitate), ci de absența sexului care îi dă personajului liric conștiința propriei sale nihilități (clamată sfidător și ostentativ) și generează „cântecul asimetric" situat în răspăr față de codul poetic / retorica falocrației: „politic vorbind / sunt obsedată / sexual / îmi dă mâna / sunt bătrână și asimetria, / ce ține de cântecul meu / e adâncă și ușoară și roșie / și pot tăia cu limba / țipătul unui copil schizofrenic / ce nu se mai / aude / decât / în întunericul / zilei / de / mâine" (*Din punct de vedere politic*). Și pentru

că negația e, în esența ei un fapt de limbaj și nu de experiență, principiul negativ al asimetriei se va concretiza, la nivelul textului, într-o permanentă tentativă a poetei de a forța limitele expresiei, căutând teritorii semantice încă neexplorate și ajungând finalmente la acel „limbaj de unică folosință" care constituie, pentru poetul zilelor noastre, miza supremă a travaliului scriptural. Cu mențiunea că, pentru Angela Marinescu, insolitarea limbajului se integrează în scenariul unei retorici întemeiate pe șocarea instanței lectoriale, violentată în permanență cu ajutorul unor cuvinte ce aparțin zonelor paroxisticului, posedând duritatea obiectelor contondente. (Și poate că nu e inutil de semnalat în acest context că – dacă e să dăm crezare criticii arhetipale –, în timp ce armele tăioase aparțin regimului viril și diurn al imaginarului, armele contondente țin de lumea tenebroasă a inconștientului și a feminității malefice).

Că primele poetizări ale NOREI IUGA se trăgeau din mantaua onirismului estetic o spunea destul de tranșant unul dintre cei dintâi comentatori ai autoarei, Miron Radu Paraschivescu, care, în prefața volumului *Vina nu e a mea*, descoperea în versurile poetei „o rezonanță din Rimbaud" și elementele unei lirici ce se definește ca „act de recreație a spiritului (...) care nu e acela de odihnă, de repaus, ci de joc, legându-se de activitatea recreativă a imaginației", de „reîmprospătarea din sine însăși a energiei ei, prin continua reinventare a sa însăși". Recunoaștem în aceste considerații principiul faimoasei „fantezii dictatoriale, pe care o teoretiza Hugo Friedrich, dar și – în spiritul luărilor de cuvânt ale lui Țepeneag și Dimov – premisele unei poetici a configurațiilor care, repudiind tehnica suprarealistă a dicteului, se concretizează în viziuni ce aduc presentimentul unei realități metafizice, imposibil de circumscris cu alte mijloace decât cele ale unei intuiții de tip apofatic. Cu mențiunea ca luxuriantele puneri în scenă ale Norei Iuga vădesc o sensibilitate mai degrabă barocă, încercând să compenseze prin spectacularul feeric sentimentul unei fragilitatea ontologice care generează sarabanda imaginilor, pusă sub semnul dinamismului absolut și al veșnicelor metamorfoze: „Lângă inimă păstrez și acum / o floare carbonizată, / ploaia asta torențiala de aur / ar putea să mă risipească / ca atingerea unei mâini o mumie, / și nu mă tem. / Fără pași pe lungile coridoare / dansez peste barierele convenționale / ale lui azi, ale lui mâine. / Toate inimile devorate voluptuos și îndelung / de copaci și de cântece / și de-o neagră sete de adânc, rămân aici / sub coastele mele mereu și mereu / gonind spre alt capăt de coridor / îndepărtat și tainic ca o culisa de cer" (*Drum*).

Acest filon oniric va supraviețui și în câteva dintre cărțile mai recente ale autoarei. Astfel, puțin comentatul volum *Cântece* marchează revenirea poetei la melopeea naivă, cultivată în cartea de început, deși în spatele jocului se ascunde o percepție acută a destrămării, iar ludicul funcționează aici ca o formă de exorcism. Poemele se vor înscrie, așadar în sfera absurdului jucăuș, configurându-se în veritabile spectacole de bâlci sau reprezentații carnavalești, pe al căror parcurs sunt imaginate geneze năstrușnice: „într-un punct era o mare / și în mare un delfin / iar delfinul mi se pare / era chiar madame Fantine // la spectacolul de gală / un matroz cu pieptul plin / a pus peștele în oală / și-a mâncat-o pe Fantine // zace răsturnat pe plajă / cuvios și prea creștin / Cine-i oul fără coajă / e bărbatul lui Fantine" (*Madame Fantine*). În spiritul licențiozității totale a carnavalescului, care a contaminat dicționarul, cuvintele dispun aici de o concupiscență ciudată, care le face să se combine după legile în răspăr ale unei sintaxe absurde, purtate de fluxul melodic (și totodată erotic) al cântecului de carnaval: „am pierdut un câine roșu / concurent la maraton / nici un câine nu e roșu / dacă n-are și melon / poate-a fost un câine verde / cu stăpânul anonim / Ce să facă-un câine verde / dacă nu-l chema selim / dar era un câine-albastru / angajat într-un bordel / lasă câinele albastru / c-a fugit cu charles martel / nu e nici un câine ocru / nici un câine violet / nici un câine mare socru / nici un câine capulet / numai câinele cel negru / îmbrăcat într-o livrea / Stă și-mi face semn cu ochiul / dintr-o ceașcă de cafea" (*mondo cane*). Acest limbaj erotizat este însă prin excelență unul al seducției, iar actantul liric îmbracă, etalând o voluptate paroxistică a măștilor și a travestiurilor, chipul seducătoarei grotești, dar pline de grație care se autoproduce, ca tentație, ca femeie-miraj: „milord nu se mai poate concura / ceșcuța japoneză este spartă / și-n zațul ăsta negru de cafea / a apărut un câine rău la poartă / tu crezi că mușchetarii vor veni / cu trei florete mari la butonieră / să-ți spună că un nou *poète maudit* / s-a spânzurat aseară de-o jartieră". Poeta invocă acum frivolitatea, care ține, în spiritul ritualului de seducție, de refuzul profunzimii – apanaj al producției masculine –, de anularea distanței dintre adâncime și suprafață, în grațioase autoportrete, care surprind – acolo unde te-ai aștepta mai puțin – ceva din esența „eternului feminin": „vai cu ce bărbat urât / am dansat aseară boleroul / toată noaptea l-am privit și am tăcut / și în zori am incendiat metroul // ce bărbat urât oh ce bărbat / am legat aseară în batistă / și pe apa morților l-am dat / eu dintre frivole cea mai tristă" (*inimă albastră*). Frivolitatea devine astfel, dintr-o asemenea perspectivă, artă a seducției, disponibilitate perpetuă pentru acel joc

fără început și fără sfârșit, fără învins și fără învingător despre care vorbea Jean Baudrillard în *De la séduction*, dar își descoperă, de asemenea, partea de umbră și de tristețe, e compensația spectaculară a precarității existențiale.

Volumul *Autobuzul cu cocoșați* (2002) va explora în continuare același filon, mergând pe linia eposului burlesc, care capătă aspectul unui spectacol de marionete, când grotesc, când grațios și plin de ingenuitate. Atmosfera e mai degrabă aceea din *Dulcele carnaval*, iar recuzita preia din fantastica textului și a scriiturii predilecția pentru manechinele „aproape vii" și pentru oamenii „însemnați" (poate s-ar cuveni să scriem „în-semnați"), care sunt, în același timp, ființe și semne, căpătând ceva din anatomia spectrală a grafemului. Căci „cocoașa" (adică „semnul") este, în viziunile construite pe linia absurdului naiv al lui Rousseau Vameșul, semnul unei diformități legate de incapacitatea măștilor textuale ale autoarei de a trăi realul ca atare, marcând perpetua lor disponibilitate de a-i infuza experienței de zi cu zi ceva din policromia caleidoscopică a lumii onirice. În această ordine de idei, Sam, protagonistul „romanului în versuri" pe care ni-l propune poeta, este un fel de Leopold Bloom, mai artist, mai fantast, care „cocoșează" realitatea, o deformează, cu o infatigabilă dispoziție pentru jocul cu lucrurile și cu imaginile. Iar viziunea se constituie aici după principiul (teoretizat de onirici) al „configurațiilor", al aglutinărilor imagistice pe care le putem întâlni încă din volumele de început ale Norei Iuga, în timp ce poemele sunt adeseori autobiografii fabuloase sau devin replica, în registru parodic, a liricii „metafizice": „am ieșit pe dig / să-mi scutur hainele de viață / sunt disperat / sunt un cimpanzeu părăsit / n-am vești de la tine / nu-l găsesc pe elohim / nu știu unde l-am pus / în cutia cu scule / n-a rămas / decât un cui ruginit / ce sam sunt și eu / mi-am lăsat personalitatea / în autobuz pe scaunul de lângă fereastră / ea nu se vede dar se simte / e caldă și moale / ca o plăcintă cu brânză / voiam să-ți-o dau / să guști din ea / să-ți bucuri cu mine / dinții și limba / trei nopți am tot numărat / nesfârșite sunt oile domnului / aș vrea să vii înapoi / cu rotilele tale / cu carnavalul tău / cu moartea pre moarte călcând / ce practic e prazul ăsta / durează mai mult decât trandafirul" (*sam îl caută pe elohim*). Această tendință de a face din universul cotidian obiectul jocurilor unei fantazări *sans rivage*, al unei licențiozități absolute a imaginației situează din nou lumile Norei Iuga sub semnul carnavalescului care abolește norme și interdicții, permițând fuziunea hilară a tuturor regnurilor: „benedict nu vrea să se însoare / își duce vitele la râu / le învață să cânte / le pune să se dea de trei ori peste cap / și să se facă zâne / benedict vrea să zboare / până dincolo

de cercul polar / sam trece razant pe alt canal / bruiază imagini face paraziți / dar nu intervine nimeni / pentru că sâmbăta și duminica / toți își lasă reacțiile sub pat / ca pe o pereche de ghete / și explorează ținuturi necunoscute / pasămite n-au mame au drumuri / care se varsă acolo jos / în cristelniță și plâng pe-nfundate" (*sam trece razant pe alt canal*).

Dincolo însă de această dispoziție de a oniriza și de a gusta pe deplin bucuria jocului cu lucrurile și semnele, există însă în poezia Norei Iuga și o zonă gravă, situată în imediata vecinătate a tragicului, pe care autoarea a transpus-o în poeme confesive de o autenticitate extremă și într-o fenomenologie a durerii despre care încep să vorbească textele din *Captivitatea cercului*. E vorba acum despre traume ale feminității, despre accese de revoltă împotriva unei lumi falocratice, așa încât condiția feminină va fi percepută ca un „păcat originar", ține de un soi de „imperfecțiune primordială", constituie un dat ontologic resimțit aproape ca o damnare: „dar care femeie n-a visat niciodată un infractor / Sub cămăși sunt întotdeauna bani și medalii. / Înțelegi ? / Singura limită a vinei / Îți stă în palmă". Astfel că personajul liric se va autoproiecta într-o ființă cu sexul incert, într-o „amazoană", peste a cărei feminitate genuină se vor suprapune excrescențele unui patos viril al creației, figurate acestea, prin imaginea burlescă a „ochiului din ceafă" asimilabil „văzului textual" care convertește lucrurile în semne: „Mi-e milă de degetul meu arătător / ar fi putut deschide câteva sertare. / Dar ochiul din ceafă a crescut / și subsolul e plin de recruți. / Dragul meu semen nr. 1 / azi nu te primesc în pat / pentru că plouă / și vreau să-mi spăl adresa / și sângele / azvârlit în obraz" (*Dar cu umbrelele*). „Ieșirea din feminitate" izbutește însă doar provizoriu și parțial, căci, resimțindu-și cu insatisfacție caracterul de ființă mixtă, situată la granița genurilor, subiectul liric imaginează acum ritualuri de purificare ce iau înfățișarea scenelor de mutilare sau de supliciu, care duc însă, în mod poate paradoxal, la formarea „amprentei de sânge", ce se integrează în procesiunea textuală a „urmelor" și a „dârelor"; ea se asociază acum cu mănușa (cu „proteza" ce se substituie organului viu), ceea ce sugerează denaturarea vieții, neputința firescului, o neputință care e dată de esența însăși a actului scriptural: „În aerul acesta / mutilat cu animale obosite / eu nu sunt altarul cu gări fumegânde. / aștept o mănușă, / aștept o mănușă / să las o amprentă de sânge / pe superbele văi andaluze; / dar limba de taur / îmi spală la noapte arena / și oficial intră martorii / în pașii mei calzi din ajun" (*Pe furate*). Această lirică a feminității agresate, dar și a trecerii spre textualitate are uneori frisoane thanatice; acum moartea este privită

ca o invazie a materiilor dure, iar textele gravitează în jurul unei polarități a „tăriei" (asociată extincției și valorilor „virile" ale inteligenței) și moliciunii (care evocă țesutul organic, feminitatea și viața) ce se naște din obsesia vitalității devorate de spirit: „Și credeam sincer / în ceasul din turn și-n mătasea porumbului / și veneau slugile / cu anafura sfărâmată / pentru lumina puilor neînțărcați / și invidiam aceste gălbenușuri / pe două picioare / care ne săturau verile stomacul / cu atâta dragoste de viață. // Ceas de prânz, / oase fragile / trecând din oameni în câini / și-n tandrele dialoguri subterane / iată coliviile se deschid / la toate semnalele seismice / și preocupați de sfintele noastre organe / ne contemplăm începuturile morții / în dinți și în unghii" (*Ceas de prânz*).

Povestea acestor marasme ale feminității continuă și în *Opinii despre durere*, unde multe poeme se nasc dintr-o nostalgie a spontaneității, poeta transcriind de data aceasta tribulațiile unei subiectivități glacificate, a cărei „istorie" se desfășoară pe fundalul peisajelor hibernale, bântuite de un „frig cosmic" care se confundă cu materia morții: „ce iarnă tăcută / și ce voluptate singurătatea acestui suflet / – felinarele felinarele – / cu lacrima înghețată pe stradă / aș vrea să alerg / până la strada cu numele meu / să-i sparg caldarâmul / și să dezgrop un copil / pentru că e iarnă / și copacii ridică-n picioare / atâtea schelete" (*felinarele felinarele*). Decorurile citadine care își fac acum apariția în lirica Norei Iuga țin de o mitologie a orașului care este „artefact", așadar un produs al inteligenței și o lume a arhitecturilor neliniștitoare, unde personajul liric trăiește tensiunile „așteptării" legate de exploziile feminității, de miracolul trecerii de la femeia virtuală, încă „glacificată", la femeia în carne și oase: „În cerc ca deținuții / înconjuram piatra / urmărită de turnul cu ceas / și așteptam să-mi explodeze un deget / la fiecare jumătate de oră / sau să-l întâlnesc pe iuliu cezar lângă spital / atâta nevoie era de o cunună / pentru o fată singură / și de un tron vacant / la reuniunile dominicale" (*turnul cu ceas*) Această experiență e dureroasă și violentă, iar ego-ul nu face acum decât să înregistreze efectele unei cruzimi impersonale, ale unei agresivități ce se exercită de nicăieri și de pretutindeni, transformând existența într-o succesiune de „suplicii" tratate în registrul domesticului burlesc: „nesfârșite canonade / cu mingi de biliard / și opinii despre durere / Omul ștampilat iese pe bicicletă / să-și înalțe zmeul / un dragon mănâncă rândunica din zbor / nu cunosc altă lecție de morală / și-mi învăț copilul să adune până la zece / se arde mereu câte-un bec / și mă gândesc la filamentul plăpând / care tremură ca un pui / cu gâtul tăiat" (*altă lecție de morală*).

Imaginile autoscopice și reprezentările frecvente ale visceralității vor traduce paroxismul corporalității, iar eul se percepe în asemenea poeme ca o masă de țesuturi și de viscere a căror frisonare este pândită în permanență de pericolul glacificării, însemnând însă totodată o „angelizare" a substanței organice care dobândește ceva din limpiditatea plasmelor îngerești, ca într-un fel de dialectică a spasmului dionisiac și a serenității apolinice: „amurgul regesc al tainei e gloria / când marele taxis / – femeia deschisă / măruntaiele ei de sidef / și acel văzduh interior / ce susura dulce – // pornește un cal / ce iarbă glumeață sub copitele lui / și-n față aripa de ceară se crapă / cineva a văzut mai departe / un vultur / ieșind din pământ" (*Steeplechase*). Textele Norei Iuga se colaționează acum într-un teatru al violenței și al cruzimii dominat de schema dinamică a tăierii și sfârtecării, bântuit de prezența animalelor devoratoare care se integrează în scenariul vânătorii malefice, pe parcursul căreia eul capătă ipostaza animalului de jertfă, devine „țapul ispășitor" al unei lumi de o agresivitate superlativă: „cloroform sau clorofilă / iată cele două parole ale visului / iată tichia celui nevăzut / la împărțirea bucatelor // Vrei să vii în această nară de câine? / adulmecarea lui s-a oprit / și ai putea să adormi / într-o vicleană retragere / dar trebuie să pândești / trebuie să știi când se naște mirosul într-o apropiată carne / sau în prada unei închipuiri violente" (*Dar trebuie să pândești*). Iar în cele din urmă, poemele din *Opinii despre durere* vor sfârși prin a da expresie aspirației spre repaos, spre somnul cărnii, al umorilor organice și globulelor, conceput ca un remediu al visceralității în suferință: „Lăsați-mă să dorm / învelită în acest suflet nemișcător / afară mâinile voastre / impulsionează mingi de biliard / și pocnete surde lovesc / în tâmplele mele / cineva mi-a strecurat desigur / un ceas pe sub piele / și toate fluxurile acestui trup / sunt măsurate egal / un imens oraș își continuă / zilele de muncă în mine / și afară din nou mâinile voastre / impulsionând mingi de biliard / albe și roșii globule mici pocnete surde / într-o respingere lenevă / și dureroasă / lăsați-mă" (*mingi de biliard*).

Corpul a devenit un ceasornic viu, așadar un mecanism distructiv, astfel încât tema timpului va dobândi, începând din acest moment, o pondere importantă în volumele Norei Iuga. Astfel, o bună parte din volumul *Inima ca un pumn de boxeur* aduce sugestia unui dublu timp, fiecare cu ritmul său propriu; autoarea îi opune acum timpului „lent" – nostalgic și grav – al memoriei, ce se desfășoară cu solemnitatea unei muzici crepusculare, prezentul trăirii, a cărui mișcare e crispată și sacadată, textul născându-se tocmai din această „diferență de ritm" – marcă a unei subiectivități „dezacordate": „se

poate începe somptuos și departe // corintul cartagina albele cetăți cretane / mama mea în chimonoul verde / tata în fața catedralei // se poate începe nostalgic și grav / Câți cireși acolo lângă turnuri și-n umbra tihnită cât aur // se poate începe dar nu mai e vremea / să-ți scoți pieptul alb la lumină / pe străzile fără iarbă / crește o lume critică / mai bine în neștire să mergi / cu capul în pânze de heliu / ca un guștер viclean piciorul din spate / împinge trecutul în fața prezentului". Pluralitatea timpurilor interioare va provoca o dispersie a personajului liric, care percepe „concertul" discordant al eurilor sale posibile ca pe o pantomimă „mișcată" de fluxurile divergente ale stărilor de conștiință: „Ce v-a făcut paltonul meu mov // cineva pândește mic și tuciuriu / cu ochiul de viezure / cineva taie burta fotoliului / cineva mestecă / cineva își suspectează speranța / (...) toți au ieșit în stradă / toți au mințit / toți au locuit în mine / și când mă pipăi îi simt laolaltă / într-o imensă sală de așteptare". Există aici o ruptură între timpul lumii și timpul inscripționării, marcată cromatic de contrastul dintre albul inocent al adeziunii la real și albastrul „sinistru", legat de magia cernelii și trecerea în scripturalitate, consemnată în poeme ale „pândei" sau ale „așteptării", care configurează *decorum*-ul unui anotimp declinant și intonează cântecul disoluției în putrid: „Maniana maniana / o dimineață cu pânză în port / și ei pândind / încă un fluture alb să se arate / dar barbarul sânge al sepiei / pe rochia albastră a ars toată seara / am văzut lângă mine un tânăr din elsinor / și ochii unui mânz putrezind".

Din aceleași obsesii se nutrește și volumul *Dactilografa de noapte* care mărturisește despre vicisitudinile unei voci lirice confruntate cu fețele ostile ale timpului, ale cărei ipostaze predilecte sunt doamna „bătrână" sau „îndoliată". Femeia lipsită de sex-appeal ori scriptorul nocturn și insomniac. O accentuată obsesie a târziului stăpânește peste poemele din volum, unde lumea poartă semnele descompunerii sau ale căderii în derizoriu, iar moartea se strecoară insidios în fibra vitală, aducând cu sine disoluția simțurilor asociată cu sentimentul confuziei dintre regnuri și cu regresiunea la starea de haos, pe care o evocă proliferarea menajeriilor teratologice și a ființelor hibride, cum ar fi „vulturul cu picioare de capră". Într-o tentativă de exorcism, tentativă în care regăsim gustul pentru spectacolul cu valențe compensatorii și terapeutice ale unui spirit eminamente baroc, pătruns de conștiința propriei sale fragilități, experiența thanatică dobândește aspectul „călătoriei către Cythera" și e orchestrată prin arabescuri imagistice care apelează pe rând la resursele burlescului și ale grațiosului rococo: „vai, a murit nervul tău eleonora / frivolul nerv / care-ți ședea atât de bine / și tu inconștiento

încă speri / pentru că mâine se sfârșește anul / și vin colindătorii / vine camionul verde / ne îmbarcăm pentru cythera eleonora / călărim un vultur cu picioare de capră / călărim un muson necunoscut / care taie oceanul în două" (*superba călătorie cu dona angelicata*). Schema în jurul căreia se cristalizează acum imaginile Norei Iuga va fi acum tot mai mult una a eufemizării, căderea convertindu-se într-o alunecare sau coborâre încetinită, moartea – într-o extincție *au ralenti*: „sunt spații comprimate în hărți / sunt case mari cu ferestre rău prevestitoare ca niște măști / sunt patefoane vechi cu pâlnii care înghit kilometri de tăcere / și-ncep să deslușesc arcușele acelea tăind calea / micului ratat care se zbate / să moară au ralenti" (*au ralenti*). Eufemizarea imaginilor de cădere se va asocia însă cu sentimentul vidării tuturor lucrurilor, între secvențele realului se cască la tot pasul goluri, hiatusuri în care lumea este pe punctul de a se prăbuși, astfel încât orice tentativă a personajului liric de a exorciza timpul ostil rămâne, în cea mai mare parte, ratată. căci fețele devastatoare ale temporalității se insinuează pretutindeni în țesătura poemului, aducând sugestia precipitării într-un abis fără fund: „abia mai târziu am aflat / că se poate minți din lipsă de întâmplări / mă gândesc la bătrânii domni care merg încet / și nu ajung niciodată / la umbrele lor tremurătoare / ca perdelele în ceainărie / mă gândesc la întâlnirile pierdute / și înlocuite cum te-ai trezi / într-o veneție scufundată / și ai vedea magii venind din răsărit / și după aceea / suspendarea dreptului la vorbitor / când iese la lumină lumea paralelă / cea în care nu se ascultă / și nu se bate din palme" (*lumea în loc de lume*).

Interesând textualismul în măsura în care transcrie trecerea de la „chimia sângelui" la „chimia cernelii", în interiorul unei viziuni ce vehiculează cu mitologia și fantastica textului, „jurnalul de bucătărie" din *Piața cerului*, pendulând între poem și pagina confesivă, oferă totodată un bun exemplu de „cvasiliteratură", chiar dacă formula e abordată încă aici cu o anumită timiditate. Cu adevărat esențial rămâne faptul că o asemenea formulă nu constituie rezultatul unei opțiuni strict estetice, ci rezultă cu necesitate din tribulațiile unei feminități problematice, plasată, ea însăși, sub semnul lui „ca și cum" și anticipând, așadar, lirica extrauterinității. Căci protagonista „jurnalului de bucătărie" este un soi de domnișoară Cvasi (purtătoarea unei feminități contaminate de antinatura textului și deturnate de la finalitățile sale firești), care face din arta inscripționării o arta a seducției. S-ar putea spune – în această ordine de idei – că distincția operata de Baudrillard între „feminitatea produsă" și „feminitatea sedusă" corespunde, cel puțin sub

anumite aspecte, celor doua arhetipuri feminine la care se referea pe larg Julius Evola în *Metafizica sexului*. „În ceea ce privește principiul feminin – apreciază gânditorul italian –, marea varietate a imaginilor sau epifaniilor sale poate fi ordonată sub semnul a două tipuri fundamentale, pe care le putem numi tipul afroditic și tipul demetric și care ni se înfățișează ca arhetipurile iubitei și mamei umane. Ele corespund potenței divinului, *ousia*, *hyle* sau *shakti*, sub aspectele lor de forță în stare pură și de forță care, de la eternul masculin, a primit o formă și a devenit viața ce hrănește o formă."[123] Tipul demetric ar reprezenta așadar feminitatea „naturală", a cărei funcție e eminamente procreativă, femeia în ipostaza ei de natură, în timp ce afroditicul reprezintă femininul ieșit de sub determinismul legilor naturale, în care își găsește expresia natura „răvășitoare, extatică și abisală" a sexului[124]. Nu e mai puțin adevărat însă că aceste arhetipuri constituie, pe de altă parte, actualizări fatalmente reducționiste, unilaterale, ale principiului feminin care, în esența lui, rămâne unic și indisolubil, astfel încât, în fiecare dintre cele doua ipostaze menționate, femininul se manifestă ca o cvasitate, e pătruns de conștiința propriei sale unilateralități, a propriei sale incompletitudini și are nostalgia ipostazei sale complementare. Așa se întâmplă și în poemele din *Piața cerului*, în care feminitatea scripturală (afroditică) a actantului liric e resimțită ca o reducție, ca o „mutilare", conducând la invocarea femeii-natură, într-o tentativă de evaziune, prin magia cuvântului, de sub regimul lui „ca și cum". Este vorba aici despre o criză de identitate, despre o incertitudine care planează asupra propriei feminități ce stă sub semnul unei „extrauterinități" angoasante, pe care personajul liric refuză să și-o asume în totalitate (așa cum vor face poetele ultimei promoții la care „extrauterinitatea" devine element de program).

Experimentul cvasiliteraturii este dus până la ultimele lui consecințe de Nora Iuga în *Lebăda cu două intrări*, carte neobișnuită, situată undeva la jumătatea drumului dintre jurnal, poem suprarealist și roman al „fluxului de conștiința", născută din aceeași aspirație a autoarei de a se rosti în totalitate, de a anula golul de timp dintre trăire și scrierea ei, dintre femeia „de carne" și cea „de hârtie". Cu siguranță că, până la Nora Iuga, nimeni nu a avut (cel puțin în context romanesc) curajul de a vorbi cu atâta franchețe despre spasmurile erotice ale vârstei septuagenare, de a scormoni cu atâta cruzime în

123 Julius Evola, *Metafizica sexului*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 62.
124 Cf. Evola, op cit.

profunzimea țesutului feminin atins de stigmatele timpului, dar care nu și-a pierdut capacitatea să frisoneze erotic. Iar *Lebăda cu doua intrări* reprezintă, într-o literatura unde „dramele sexualității" au fost insuficient sau superficial explorate, fără doar și poate, un unicat, e o „apocalipsă" a feminității crepusculare ce ne propune imaginea absolut insolită a unei îndrăgostite de șaptezeci de ani, care își scrutează cu luciditate adâncimile viscerale unde continua să pulseze mecanismul dorinței. Dacă în *Sexagenara și tânărul*, vocea încărcată de erotism a „Șeherezadei" intra în dialog cu privirea „verde" a bărbatului subjugat în cele din urmă de „femeia eternă", de data aceasta, rostirea Norei Iuga e una monologică, se desfășoară în fața unei oglinzi opacizate („el"), în absența deconcertantă a partenerului a cărui tăcere devine supliciu. Timpului *au ralenti* din „jurnalul berlinez" i se substituie acum timpul „colcăitor", în care trecutul și prezentul se amestecă permanent, iar viitorul se insinuează sub forma anxietății thanatice. Scriitura, la rândul ei, se modifică, scrierii „încetinite" din *Fasanenstrasse* îi ia locul o scriere penetrantă, de o velocitate extremă, care încearcă să surprindă, concomitent, cu acuitatea unei tomografii, tensiunile gândului și spasmurile cărnii „în criză". Ea este (cum ar spune Adela Greceanu) „scriere detot", care implică angajamentul maxim al scriptorului, se metamorfozează în „act fiziologic", se încarcă de hormoni și încearcă să compenseze, prin „accelerațiile" sale, declinul plasmei organice. Așa se face că textul Norei Iuga ia forma unui dicteu spulberat în secvențe despărțite de spații albe, e un experiment extrem de temerar care violentează in mod voit orizontul de așteptare al cititorului și se naște din sentimentul singurătății. Singurătatea absolută a unei ființe „dezagregate" și condamnate, beckettian, să vorbească în absența oricărui interlocutor, concretizată în modulațiile unei voci solitare, pentru care nici măcar cititorul nu poate constitui un ‚partener" în sensul obișnuit al cuvântului. Scrisul devine acum (în concordanță cu reveriile suicidale ale eului narant) act sinucigaș, singurătatea și disperarea își găsesc o descărcare cathartică în „sinuciderea pe hârtie", care presupune tocmai asumarea „lipsei de comunicare" cu cititorul.

ȘERBAN FOARȚĂ

În direcția poeziei de limbaj vor merge experimentele lui ȘERBAN FOARȚĂ, căci, după ce au explorat (odată cu onirismul estetic) ultimele limite ale experienței, poeții experimentaliști ai anilor '70 vor sonda limitele limbajului și ale comunicării, punând accentul pe dimensiunea metapoetică a discursului și mizând adesea pe jocul intertextual al „rescrierii". În această ordine de idei, Șerban Foarță s-a ilustrat, încă din primele sale volume de versuri, ca un virtuoz al acrobațiilor lingvistice, lansat în căutarea cuvântului „imposibil", care constituie un fel de alteritate absolută a limbii comune, o „limbă de rouă", cu ajutorul căreia sunt proiectate „miraje" sau luxuriante „focuri de artificii", ce fascinează prin policromie, dar și prin inconsistență: „mai lasă-ne-n răstimpul roz, / să mai jucăm puțin pe funie ! / Sulemenit cu chinoroz, / așteaptă de prin luna iunie, / la curtea noastră un matroz ; // uite-l acolo, în tangaj, / pe cea mai deșirată scară, / cu tot : cu arme și bagaj... / să nu ni-l faceți de ocară, / căci ne-a dat inima în gaj, // cum stă, de șase luni, așa, / nepăsător că-l plooninge. / ca un tulumbagibașa, / pe scara care stă pe-o minge, / pe mingea care stă pe-o șa" (*Preambul*). Ca și la Leonid Dimov, aceste viziuni funcționează după principiul caleidoscopului, se alcătuiesc și dezalcătuiesc parcă la nesfârșit, iar mișcarea lor ajunge să se confunde cu „respirația textuală" a unui „fictor" care își proiectează, în spectacolul evanescenței universale, conștiința propriei sale precarități ontologice. În consecință, poetul va construi universuri „compensatorii", lumi paradisiace, în care, reinventate cu ajutorul limbajului, lucrurile dobândesc candori și prospețimi insolite : „Am un tunel / și două mingi, / și un flanel / cu trei flamingi ; // dau pe cinci bani / patru lei buni, / am șase ani / și șapte luni ; // am opt culori / și nouă pești / versicolori, – / le spun povești // cu un tunel / și două mingi, / și un flanel / cu trei flamingi" (*Catagrafie*). Ipostaza predilectă a actantului liric este acum aceea a acrobatului sau a jongleurului, iar cuvântul devine obiectul unui joc cosmogonic, nu inocent în totalitate, ce se desfășoară mereu „la limită", întemeindu-se pe distorsiuni și pe detururi ale limbajului, care dispune, pentru a recrea lumea, de o infinită capacitate de metamorfoză: „Aceste bile nu sunt de biliard. / aceste farfurii, de demâncare ; / ele pot fi planete care ard / la un milion de ani, la un miliard / de ani-lumină, netede și clare. // Le joacă-n aer, grav și elegant, / un vechi

jongler, într-un picior pe-o tobă, / pe o spinare gri de elefant. / mereu: înspre apus, dinspre levant, / într-o mișcare lent-heliotropă. // Jonglerii-nnebunesc de obicei, / în finele carierei lor subtile, / nemaiînțelegând, atunci, nici ei / de ce-au dat curs, aș ijderi unor zei, / atâtor lumi de farfurii și bile. // Eppur si muove, domnule jongler..." (*Cosmojonglerie*). Jocurile de cuvinte, parcă din ce în ce mai îndrăznețe și mai ingenioase, marchează trecerea de la configurațiile de imagini (cu care operau oniricii, dar și poeții obiectelor) la aglutinările insolite de semne și de la „dicteul vizionar" la „dicteul textual" care dinamitează granițele dintre semnificat si semnificant, astfel încât limbajul se emancipează în totalitate de teroarea sensului transcendent semnului, devenind propriul sau referent: „Domnișoare cine cântă / la Lausanne Los Angeles ? / – Domnii șoareci ne încântă / 'n cor como los angeles. // (Domnișorii cei în vogă / băutori de pipermint / domnișoarele-i invocă / domnii șoricei le mint.) // Domnișoare cinquantine / din Ros Angele Nev York / domnii șoareci în cantine / cânta ? Sau motanii torc ? // – Domnii șoareci (ca în tine / iambii cei cu lacrimi storc) // Domnișoare domnișoare / domnișoare cine m-a / pus sa vorovesc de șoareci / când voi vre(a) ți la cinema ? !" (*Ostinato*). Din acest moment, lirica lui Șerban Foarță devine în mod evident textualizantă, odată cu transformarea paradisurilor infantile în paradisuri livrești, în Arcadii ale textului, unde e depozitată memoria Scriptotecii universale: „Am rămas ca o troiță în mijlocul unei trivii. / După tine mă tot uit. / Iezi aleargă după fluturi, capre scutura olivii, / chipu-Arcadiei ferice nu e chip să-l uiți, să-l uit. // Acolo, un râu de lapte între două vârste cură, / cu-ale cărui spumegate valuri, cum Leandru, lupt... / Ci mai ții aceeași roșie floare de-oleandru-n gură ? / Măduva acelui flaut, noi, de mult, o vom fi supt" (*Sub tegmine fagi I*). Poetul începe să vehiculeze acum cu figurile textului și ale textualizării, evocă privirea „extaziată", care ține de capacitatea „ochiului textual" de a percepe „irealitatea" sau ritualul decapitării, „moartea violentă" prin care se face trecerea din lumea obiectelor în cea a semnelor scrise: „parastisind Tăierea-capului-lu-Mihaiu / eu nu aveam a zice decât o vorbă: «Hai !» / da'o ziceam cu ditai ritoricescul pathos / sub gluga-mi ca a unui monah (nu de la Athos) / ziceam ieșeam și iarăși intram: cu (pe-o tipsie) / un cap ce nu știusem că-i de la aftopsie / i tak al eforiei spitalicești..." (*Șapte priveliști levantine*). În timp ce fântâna (care trimite cu gândul spre „potopurile" rimbaldiene, ce regenerează periodic universul) sau „jocurile de apă" devin figurări ale producției textuale, după cum „moneda cosmopolită" (invocată în același context) sugerează „geno-textul",

materialul extras din depozitele Scriptotecii Universale asupra căruia se exercită operațiunile de permutație si combinare ce dau naștere semnificantului textual, al cărui punct de pornire nu mai poate să fie decât literatura: „Fântânile prin piețuri țâșneau mai mult în scârbă / și în cădere apa miros avea de cârpă / iar în suire foșnet de șiș printr-o tafta / intrată-n putrejune (pe care o pafta: / un ieftin pus acolo detaliu fără poftă / o mai țineau bățoasă: ca pe un prun o proptă) / cât spatele-ntorceai-i-l ceșmeul sta din curs / Ci noi (pe buza apei) dădeam cu bani în apă / cu firfirici mărunte cu galbeni cât o pleoapă / de lânced bey cu taleri piaștri guldeni ruble / în cari păleau kesarii și pajurile duble / cu sunători ce (funcție de titru și de oră) / aveau să-și schimbe timbrul și ponderea sonoră". În asemenea poeme, sarabanda personajelor textuale este prezentă sub forma procesiunilor thanatice și a cailor mortuari, a cavalcadelor apocaliptice, evocând caracterul „(auto)distructiv" al actului scriptural, denunțat ca producție evanescentă de fantomatic: „Când slobozi de acestea; comedii melodrame / printre matroane ample patroane și patroni / noi ne scurgeam la vale; cuprinși într-alte trame / pre caii-acești (pe care-i aveam de la latroni / ce izbuteau să facă din pagi roibi și pagi roibii / cu farmece cu farbe din rădăcina roibei / din galbene șofranuri din gâlme de ristic) / pre ei: ce tagma noastră equestre & mistique) / nesuferindu-i făr' de valtrapi cu (pentru ochi) / despicături pomponuri și panglici de deochi / ca alămâii...umbra (nici noi) a vr'unui blam / pre cai mascați în vânat lila turchez umblam". Oglinzile de apă și „înecurile" sunt, la rândul lor, în legătură cu imersiunea lucrurilor și a scriptorului, el însuși, în substanța „ofelizată" a textului care „invită" la moarte, ca în poemul *Remember*: „Berlinul cu berline și cu druidici arbori / își are înecații (mulți) în Landwehrkanal / (pe care Noaptea-i coase-n lințoliu alb de aburi): / e între-aceștia unul pătruns de orb pumnal / / e între-aceștia unul mult prea suav la fire / și palid cum e floarea de pivniță și gang / pe lungile-i falange străfulgera safire / de Ceylan ca ochii statuilor de rang". Experiența „morții în text" se face prezentă și în *Aventurile lui A.G. Pym*, unde corabia se înscrie în categoria „vehiculelor textuale" ce operează trecerea din realitate în scripturalitate, în timp ce marea reprezintă o figurare a textului ca „productivitate", în veșnica lui alcătuire și realcătuire. Întregul poem se constituie astfel într-o alegorie a actului textual, care culminează prin „încastrarea" scriptorului în bidimensionalitatea filei inscripționate: „Plutim (ce oră palidă și fluă!) / spre sorbu-n care apele afluă / ca la Mercator (în Atlas) pe vremuri. / Tekeli-li! De ce mă mai cutremuri? / Cât ziua-ne nu are să mai scadă / absoarbe-ne mai

repede Cascadă! / Ci vie Omu-n Giulgi: cu mult mai naltul / ca dintre pământeni oricare altul! // (Icoana ce avem de Sine-i fluă / dar cât de albă căpitane Pym / ne-fața ei ce face superfluă / această coală'n care ne topim!)". Fluturele, asemenea evantaliilor mallarméene, reprezintă aici imaginea, în registru candid, a cărții și se asociază cu evocarea obiectelor inscripționate (timbre și colițe), textualizarea dobândind acum dimensiunile actului gratuit, ale jocului „superflu" care generează mici peisaje paradisiace: „E prea-destul să ai în palmă / atât: un fluture, un fulg / spre-a se porni o mult prea calmă / ninsoare caldă peste vulg / într-un foburg ivit din somnul / vr'unui fidel vr'unui adept / uimindu-se (și ei) că Domnu-i / un domn pe-a cărui dreaptă drept / a stat și neted (ca un timbru / poștal) un fluture un flu / (o coliță cu cap-de-zimbru) / de tot niznai si superflu" (*Șapte variațiuni pe o temă flu*).Textul, în mișcarea lui autoreferențială, capătă acum aspectul muzeului optic, populat de lupe și caleidoscopuri, emblemele ochiului „disfuncțional", care textualizează lumea și literatura, în timp ce „mulțimile furnicătoare", „roiurile" pe care le generează vederea „textualizantă" sunt metafore ale semnului grafic: „Sub lupă / sub geam: când însine (de mult) / vom fi dormind somn alb de pupă / de fluture,-n zaimf (ca'n rochii / cu trenă flenduroșii pești / din mult mai calde mări) cu ochii / numai vedenii arăpești / (din care altele de-a valma / decurg) :un caleidoscop / mi-i ochiul – precât umplu-mi palma / naive roiuri fără scop / (din care altele 'n de-o valmă / nasc) un lepidopteroscop / mi-i ochiul – cat mi-afluă-n palmă / naive roiuri fără scop / (din care...". Ulterior, în poemele lui mai recente, Șerban Foarță va ridica acest joc al autospecularizării semnificantului la cote foarte abstracte, reducându-l, odată cu dispariția imaginilor prin care textul care se autofigurează în actul propriei sale constituiri, la un ansamblu de „operații pure", la „acțiunea textuală" care face inteligibilă (prin ea însăși) tendința spre autoreflectorizare ca marcă esențială a produsului scriptural. Se trece astfel de la o poezie „vizionară", cu imagini de o somptuoasă, barochistă luxurianță, la o lirică „de limbaj" în sensul cel mai strict al cuvântului: lirica „holorimelor", a „ligamentărilor" și a „diseminărilor", care au caracterul unor „metode de laborator", reprezintă „acțiuni" ce actualizează „valențele" virtuale ale cuvintelor, antrenându-le în combinațiile cele mai insolite, descoperind între ele „afinități elective" pline de stranietate, în timp ce actul poetic e tot mai mult un număr sublim de scamatorie lexicală care fascinează. uluiește, stupefiază: „Cu luare-aminte (pe când, seara, / iatacele,-n eșarfe,-ncep; / ea tace leneș; arfe-ncep; / culoarea minte) (pe când seara // alb

astru, -n cearcăn vânat, ori / mărgea-n privirea aprinde), / mărgean, privirea mea, a prinde, / albastru, ncearcă, -n vânători" (*Șase spre șapte holorime*). Punctul terminus al unei asemenea aventuri, care vizează ultimele limite ale limbajului și ale semnificării, nu poate fi decât „limba posibilă", „matricea absolută" care conține virtualitatea tuturor sunetelor, cuvintelor și discursurilor, „pătratul alb pe fond alb": „A-AST ASU-BLA BLE-CHE / CHI-DOB DOC-EZ F-GAR / GAS-GZ H-HZ I-KAS / KAT-KZ L-MAH MAI-MUD / MUE-OST OSU-POR POS- / ROB ROC-SCHQ SCHRA- / SPU SPY-TOT TOU-WAM / WAN-ZZ ERGANZUNGSBAND" (*Der Grosse Brockhaus*). Iar prin experimentele lui de limbaj, care merg uneori până la „furia demolatoare" a avangardei istorice, poetul inaugurează în poezia românească postbelică o direcție fertilă, pe care vor merge câțiva dintre reprezentanții de marcă ai promoțiilor următoare, de la Ion Stratan și Ioan Flora la Lucian Vasilescu sau Răzvan Țupa.

Textualiștii

MARIN MINCU

Încă din primele sale volume de versuri, (care, la prima vedere, dar doar la prima vedere, se înscriu între fruntariile neoexpresionismului de la sfârșitul anilor '60) MARIN MINCU se angaja într-o aventură experimentalistă, ce vizează ultimele limite ale limbajului și comunicării, situându-se (așa cum îi place să spună teoreticianului Mincu) sub semnul agonicului și agonalului. Recursul la mit, caracteristic literaturii neoexpresioniste, capătă astfel în lirica lui Marin Mincu dimensiunile unei geste lingvistice care se desfășoară între o interioritate și o exterioritate a limbajului; în consecință, multe dintre poemele cuprinse în volumul *Calea robilor* sunt „rescrieri" ale cântecului funerar tradițional, întemeiate pe mitul Marii Călătorii, dar acest mit capătă aici niște conotații radical schimbate, căci el se relaționează cu o aventură care nu mai este doar existențială, ci vizează limbajul însuși, divizat între un spațiu intern și un spațiu extern. Iar catabaza transpune la nivelul semnificării transgresarea limitei dintre „aici" și „acolo", constituindu-se într-un demers semiotic pe al cărui parcurs limbajul ia act de propria lui alteritate, coborând într-un infern al semnelor care reprezintă „exterioritatea" vorbirii mundane, consfințită prin uzaj și fundamentată pe convenții care mortifică semnul ex-sanguinându-l de întregul său potențial de vitalitate. În felul

acesta, Marea Călătorie devine o ieșire din cod, care experiază toate posibilitățile semantice ale lexicului, regresează spre stările lui de-cosmicizate, explorând acele zone liminare unde acesta se manifestă ca o emisiune de „virtualități semantice", de „materii" susceptibile să-i servească de suport actului de semnificare într-un spațiu al „vocilor virtuale" și al unor rostiri date doar ca simple „posibile", iar această „limbă posibilă" pe care o revelează aventura în spațiul extern al limbajului este poezia însăși, chemată să instaureze „lumi virtuale", forme infinite de existență.

Recursul la mit le conferă acum poemelor o structură narativă ce se relaționează cu modelarea verticalizantă a spațiului, urmând constructul lumilor suprapuse despre care vorbea Marin Mincu în studiile sale italiene despre basmul românesc tradițional și, în virtutea unui principiu al „echilibrării energiilor", implicat în simbolul cumpenei (esențial în lirica de început a scriitorului), drumului descendent despre care vorbeam îi va fi contrapusă acum ascensiunea, însemnând revenirea în „interioritatea" rostirii, regăsirea spațiului securizant al codului, întemeiat pe conservarea convențiilor retorice. Dar spre deosebire de scenariul inițiatic al basmului, implicând o plecare și o întoarcere, exodul din infernul semnelor se convertește într-o ascensiune perpetuă și extenuantă, care nu-și poate atinge niciodată ținta, deoarece contactul cu energiile irațională ce acționează în spațiul exterior al vorbirii îl fac pe eroul unei asemenea aventuri semiotice să piardă uzul natural al cuvintelor, rămânând captiv pentru totdeauna într-un univers carceral unde sunt prezente reprezentările scrierii / grafemului: ființele serpentine sau vermiculare. Tăcerea care domnește aici este tăcerea „vorbitoare" a semnului scris, în care se află acumulate tensiunile dintre semnificat și semnificant, în timp ce arhitectura acestui spațiu este aceea a mormântului uriaș, a mausoleului, din moment ce fiecare carte nu este decât o necropolă: „Peste loc peste ochi peste urechi / se dărâmă în bulgări tăcerea / zuruind ca țărâna-n faraonic / mormânt nici un gând nici un gest / nu mai toarnă o sevă în ierburi / amăruie puterea picură-n praf / pârjolite râme scoici șerpi și / oase rătăcite de Ceilalți de demult / navigând ca și noi în deșert" (*Exod*). Finalul poemului marcând drama creatorului de limbaj, care, în tentativa lui disperată de a da un sens mai curat „cuvintelor tribului", trăiește o aventură halucinantă, călătorind în afara codurilor retorice și fiind pervertit de vacarmul limbajelor posibile din care se țese partitura evanescentă a textului, iar contactul cu „infernul semnelor" va genera o sfâșietoare nostalgie a naturaleții: „tu zeiță iertătoareo dă-ne vraja moștenită a întrupatului / blestem

vrajba noastră fără / seamăn uit-o seacă golul / fără capăt al orgoliului / divin umble plăsmuirea / noastră cu duhoare și venin / sparge clipa neființei sterpe" (*Exod*).

Citite retroactiv, asemenea poeme își dezvăluie, dincolo de recuzita care amintește încă poate prea stăruitor de imaginarul liricii „metafizice" a anilor '60, dimensiunea experimentalistă, propunând o viziune „cu bătaie lungă" asupra limbajului și a coliziunii cu limitele acestuia, de vreme se mai face simțită, sub o formă sau alta, și la exponenții ultimei promoții poetice, fie că e vorba de semiozele viscerale ale lui Adrian Urmanov sau de „corpurile de cuvinte" ale Răzvan Țupa. Noutatea poeziei pe care o propunea Marin Mincu va deveni însă evidentă pentru toate vocile criticii de întâmpinare pe măsură ce, în paralel cu elaborarea unei teorii coerente despre text și textualizare, autorul se detașează tot mai mult de poncifele neomordenismului, fiind omologat, cu mai multă sau mai puțină îndreptățire, drept „poet textualist", iar sentimentul captivității în zonele cele mai puțin defrișate ale limbajului sfârșește prin a crea conștiința unei noi subordonări, pe care, pornind de la o sugestie a lui Simone Weil, am numit-o *obsesie textuală*. Gânditoarea franceză considera că a trăi obsesivul înseamnă a suferi o necesitate atât de înrobitoare încât „să nu lase puncte de întrerupere, să țină la infinit" astfel că „obsesivă este (...) orice subordonare la ilimitat". Actul textualizării presupune acea „eliberare de cosmic" despre care vorbea unul dintre comentatorii italieni ai autoarei (Alessandro Dal Lago), dar presupune, în același timp, o servitute încă și mai înrobitoare, încătușarea „imaginației textuale" de propriul său ilimitat, dependența scriiturii de propria ei ilimitare, în care sunt conținute toate virtualitățile limbajului. Astfel, scrierea se dovedește mai redutabilă, infinit mai greu destructibilă decât realul, așa că subiectul uman își mai descoperă o dată precaritatea și lipsa de libertate în tentativa lui eșuată de a perfora labirintul lumii inscripționate. Iar sentimentul legat de această „balansare obosită și autocompătimire dezabuzată a imaginației" – numit de Simone Weil obsesie – se convertește acum în obsesie textuală. Obsesia este „un sentiment de imposibilitate", de dezechilibru, cu aplicare la situațiile când „imaginația ce modelează în chip fictiv trecutul, viitorul și lucrurile îndepărtate nu reușește să umple golurile", la „oscilațiile interioare între refuz și acceptare", e o mișcare a sufletului fără obiect, după care urmează „secătuirea și moartea anumitor părți ale sufletului". Starea obsesivă născută din sentimentul subordonării la determinismul spațiului scriptural, încă și mai rigid decât cel al lumii reale, care face din emitentul de scriitură

prizonierul propriului său text și al Textului în general, o vom numi obsesie textuală. Ea presupune o stare de servitute absolută și se asociază adeseori cu figurile imaginarului demonic despre care vorbea Northrop Frye și care fac transparentă dependența totală a subiectului uman de o instanță exterioară. Ele conturează – așa cum arăta criticul canadian – o lume a coșmarului și a țapului ispășitor, unde ființa omenească se află sub tutela unei divinități necruțătoare. Aici, „mașinăria sorții" e pusă în mișcare de un grup de zei, îndepărtați și nevăzuți, a căror libertate și plăcere sunt ironice, deoarece exclud omul, înjosindu-l și oprimându-l. La nivelul ego-ului textual, în asociație cu imaginarul demonic, obsesia textuală generează *pharmakos*-ul, „animalul de sacrificiu care trebuie ucis pentru a fi consolidate mecanismele nemiloase ale puterii". Traduse în limbajul fantasticii textuale, imaginile „demonice" se metamorfozează în reprezentări ale instanței ce guvernează actul textualizării, iar *pharmakos*-ul ajunge să se confunde cu imaginea scriptorului dezabuzat, captiv (o captivitate ce exclude orice tentativă de evaziune) în rețelele propriului său produs textual

Imaginea acestui scrib „captiv" sau „neputincios", devorat de propria lui grafie, se face simțită și în poezia lui Marin Mincu, mai ales odată cu volumul *Proba de gimnastică*, unde emitentul de scriitură dobândește faciesul bufonului scriptural, iar producerea textului devine o pantomimă burlescă: „Din nou ordin la baionetă ne repezim împungem / pluton atenție de voie / alarma a încetat / aruncăm harnașamentul ne dezbrăcăm iese soarele / ce bine să simți arsura razelor pe piele / mai ales când ești mort când dulce începi / să te descompui sub acțiunea stahanovistă a viermilor / mă culc lângă un trup e cald / carnea lui mă respiră tandru / închid ochii nu mai respir / uit unde sunt / hârtia foșnește întoarsă" (*probă de mobilizare*). Aici, asistăm la multiplicarea caricaturală a personajului textual, semn al demistificării ironice, în timp ce „proba textului" capătă aspectul agon-ului parodic, pe parcursul căruia se desfășoară sarabanda ipostazelor degradate ale virilității eroice. Avem de-a face cu procesiuni de marionete umanoide, al căror exces de vestimentație, provenind din repertoarul belicosului derizoriu și enunțat sub forma listei enumerative, nu mai disimulează, ci, dimpotrivă, accentuează, în linia spectacularului exhibiționist, vidul de forță: „chemați deodată la o stare de alarmă-surpriză / ne echipăm într-o clipă cu costume de luptători / catarame epoleți măști de gaze pături cauciucate // gamele ranițe corturi avem agheuri carabine / gloanțe cuțite etc.". Parada simulacrelor culminează prin parodierea „morții violente", indicând trecerea lumii în

fantomaticul scriiturii, de vreme ce moartea e o figurare a actului poetic care produce fantasma realității, adică ficțiunea. Asimilată astfel unui „ritual de sacrificiu", producția textuală presupune prezența victimei, a *pharmakos*-ului, dar și a sacrificatorului, care, în *proba de mobilizare*, îmbracă ipostaza monstrului zoomorf, multiplicat, la rândul lui, în jocul de oglinzi pe care îl implică spectacolul textualizării, exacerbându-i-se astfel până la paroxism lipsa de autenticitate,spectralitatea ce-l face izomorf cu materia evanescentă a semnificării: „mărșăluim cu ochii scoși din orbite / fugim în poante pe un câmp minat / un ordin abstract ne culcăm fulgerător / pe burtă pe spate înainte înapoi / vine asupra noastră inamicul / o să tragem / o turmă de patrupede se apropie-n goană / peste puțin ne va călca în copite". În asociație cu emblemele virilității degenerate, această ceremonie grotescă de sacrificiu se integrează într-o viziune care nu se mai cantonează exclusiv asupra vacuității semnificatului, pe care o revelează trecerea lumii în text (căci „hârtia fosnește întoarsă") și trimite nu spre reversul scris al realului, ci spre reversul textului însuși. Astfel încât adevăratul obiect al parodiei este nu scrierea ca atare, ci iluzia autonimicirii care generează actul trasării de „dâre", utopia „ieșirii din text", dorința de a recupera non-inscripționabilul primordial. Iar conștiința indestructibilității spațiului scris face transparentă necesitatea necruțătoare a textului și dă naștere obsesiei textuale.

Din acest moment, contestația lui Marin Mincu se radicalizează, apropiindu-se tot mai mult, în litera, dacă nu și în spiritul ei, de autenticismul ultimei promoții poetice. Acum, cheia de boltă necesară pentru înțelegerea unui demers ilustrat la cotele lui cele mai înalte în ciclul romanesc *Intermezzo* este acela de autenticitate a scriiturii, care se naște din dorința unei autenticități absolute, peste care se suprapune conștiința minciunii absolute a textului sau, cu alte cuvinte, conștiința „textuală" a producătorului de scriitură, care se va autodepotența pe măsură ce descoperă condiționările ce decurg din impactul cu limbajul, codul poetic și legile textului, iar „criza subiectului" va conduce (așa cum se întâmpla pe plan filosofic în gândirea lui Heidegger) la o reelaborare a noțiunii de autenticitate. După cum se știe, în *Sein und Zeit* autenticitatea îi era atribuită individului care „se opune existării inautentice în lumea lui *man*. În timp ce bârfa lui «se» cel inautentic vorbește despre orice, fără să aibă un raport direct cu nimic, autenticitatea «nu lasă să i se impună vreo predisponiblitate, previziune, precogniție» (elemente ce constituie precomprehensiunea) «de către întâmplare sau de către ideile comune», ci se înstăpânește pe lucrul însuși; aceasta înstăpânire –

dat fiind că lucrul în *Sein und Zeit* este întotdeauna instrument – e posibilă numai întrucât lucrul este angajat într-un proiect hotărât și ales de către *Dasein*", iar acesta „își apropriază lucrul (...) numai întrucât se apropriază pe sine însuși, adică întrucât e autentic"[125]. Însă, în elaborările de mai târziu ale filosofului, „distincția dintre autenticitate și inautenticitate nu mai trece prin lăuntrul individului existent, ci e un fapt ce privește ființa însăși și structurile ei fundamentale. Inautenticitatea este ne-adevărul care în chip necesar însoțește și întemeiează adevărul ca apertură. Că *Dasein*-ul se afla deja-dintotdeauna, în chip originar, în inautenticitate (cum spunea *Sein und Zeit*)înseamnă, pentru perspectiva ontologică de după aceea, că adevărul se ivește și se deschide întotdeauna, numai, într-un orizont de non-adevăr, de *epoche*, de suspendare și ascundere"[126]. În această lumină, „autenticitatea în scriitură", teoretizată de Marin Mincu odată cu postulatul unui eu textualizant supraindividual devine, de fapt, autenticitate a scriiturii, nu mai aparține individului empiric, ci ființei care se scrie, devenind posibilă numai într-un orizont al inautenticului, al „minciunii scripturale" a textului, care e vid de orice semnificație. Iar scrierea își motivează acum dimensiunile de act existențial major, „textualizarea" care este esențialmente o „tehnologie", o „manipulare" de semne, pe care omul le manipulează fiind totodată manipulat de ele, devine astfel într-un fel sinonimul stării pe care Heidegger o numește *Ge-Stell*, când survenirea ființei devine posibilă. Iar autenticitatea scriiturii e în legătură tocmai cu o asemenea „survenire": ființa, adevărul, autenticitatea sunt date virtual în actul textualizării (al scrierii responsabile, ontologic angajate) care produce astfel o paradoxală „minciună adevărată", adică minciuna ca virtualitate a adevărului.

Acest patos al autenticității superlative își face simțită prezența în poezia lui Marin Mincu mai ales începând cu volumul *Am visat că visez că sunt înger*, în care autorul, renunțând la toate convențiile „poeziei" (inclusiv la poemul constituit din versuri), încearcă să țintuiască explozia jetului scriptural sub forma unor fragmente de „proză", unde absența semnelor de punctuație și a segmentării textului în enunțuri vrea să evoce tocmai ideea unei „curgeri" necontenite a scriiturii. Scrierea, la rândul ei, capătă (ca în anumite pagini din *Intermezzo*) atribute evident falice, devine penetrantă, iar actul inscripționării e asimilat unei operațiuni de „gravare" care se exercită asupra

125 Gianni Vattimo, *Dincolo de interpretare*, Editura Pontica, Constanța, 1994, p. 54.
126 *Ibid.*, p. 56.

țesutului viu pentru a face să țâșnească la suprafață, după principiul unei torențialități hemoragice, magmele clocotitoare ale vitalului. Asimilat corpurilor tăioase, calumusul nu mai este acum decât un instrument de supliciu care încearcă să spargă, să pătrundă, să penetreze, în concordanță perfectă cu „falismul" spre care aspiră actul inscripționării. Această mișcare va fi însă pe jumătate amortizată de forțele de rezistență ale suprafeței, care conține ceva indestructibil, apare ca o crustă de o duritate extremă ce protejează „măduvele", „esențele", astfel încât supliciul se transformă în simulacru, traiectoria instrumentului de inscripționat devine șovăielnică, ezitantă, polarizată vectorial între patosul hiperbolic al penetrării și efectele „răului de adâncime", ea producând „tatuaje" ce traduc tocmai o asemenea dialectică a profunzimii și suprafeței, dar traduc mai ales (la un alt nivel de semnificații) tocmai mixtura de adevăr și minciună implicată în actul inscripționării, devenind „autenticitate a scriiturii", care implică elaborarea „falsului scriptural" simultan cu denunțarea lipsei sale de adevăr: „eu scriu greu scurmând adânc cu ciobul în carnea proprie dar sunt un iov negat căci tăietura nu e îndeajuns de dureroasă e doar la limita de sus a pielii nu am încă destul curaj să tai în carnea vie până la os până-n măduva sângerie a osului meu alb sunt doar un ticălos de scrib nevolnic înfricoșat de moarte de fața mea cea mai ascunsă pe care nici nu vreau s-o cunosc nu fac decât să mă exorcizez într-o descriere ce mă falsifică livrându-mă neîntreg mărturisirii ce coace mârșăvia în gându-mi negândit pândit de carne e un păcat mai mare decât crima să nu pot vorbi în libertate despre mine".

Inutil să mai adaug că, cel puțin din faza ei „textualistă", poezia lui Marin Mincu ilustrează o față a literaturii experimentaliste pe care o numim literatură cu riscuri sau cvasiliteratură. Și, dacă poemele textualiste ale lui Marin Mincu, conduceau uneori spre formula poemului-eseu, a poemului care își conține mai mult sau mai explicit și propriul său comentariu, poezia expunându-se astfel în mod programatic riscului de a fi înghițită de propria sa teorie, textele „autenticiste" mai noi evoluează într-o zonă de interregn, zonă a frontierelor dintre literar și nonliterar, poetic și nonpoetic, poem și pagină de jurnal. Și este aceasta, cu certitudine, tocmai zona cvasiliteraturii, care se naște odată cu depotențarea tuturor formelor retorice „tari" și cu postularea unui experimentalism *sans rivage*, în virtutea căruia actul scriptural devine un soi de balansare nedefinită între poetic și prozastic, pândită permanent de pericolul disoluției în consemnare jurnalieră sau în simplă tastare pe blog. Este exact ceea ce se întâmplă cu ultimele volume de poezie ale lui

Marin Mincu (*cum mi-am înscenat un accident de mașină, pacient la spitalul fundeni*) cu care autorul se apropie mai mult ca oricând de formula cvasiliteraturii și încearcă să circumscrie, în texte ce se îndepărtează tot mai mult nu doar de codurile retorice consacrate, ci și de propriile lui imaginerii textúaliste (din care mai păstrează doar patosul autenticității depline), condiția unei ființe precarte, confruntate cu iminența extincției. Iar dacă volumul *cum mi-am înscenat un accident de mașină* a putut să se bucure de sufragiile promoției fracturiste, aceasta se întâmplă pentru că, voit sau nu, autorul aplică aici diferența, „fractura", acea tehnică de insolitare totală a percepțiilor, care, în *Fracturismul – un manifest*, este considerată principiul fundamental al noului autenticism: „nici nu știi cum îți reintri în simțuri / vezi distrat că atârni de ceva deasupra străzii / în jur se strâng oameni mulți / de la celelalte mașini / îți fac semne prin geam cu mâna / să vadă dacă ești viu / tu nu le răspunzi blocat de spaimă / s-ar putea să aluneci tocmai acum în vârtej / «dacă nu e mort / se află sub șoc» / auzi o voce strecorată lent către organul tău auditiv / nu trebuie să te lași / să aluneci în starea de șoc / acum trebuie să mă mișc / să nu mă gândesc la ce s-a-ntâmplat / întind mâna / împing ușa din dreapta / e blocată / sunt foarte calm / îmi comand să nu mă grăbesc / mă răsucesc spre stânga / corpul meu are reacție / ascultă de comenzile mele / e mai greu cu picioarele / pe care nu am curaj să le mișc / trag de ceva / face clic / acționez mecanismul de deschidere / împing cu putere / cedează / se deschide ușa din spate puțin / cei de afară o forțează până la capăt / cu mâini sigure mă prind de umeri / repede mă scot de sub fiare / «să vină un medic» / mai aud înfundat". Scriitura nu mai este aici penetrantă, ca în volumul anterior, ci expansivă, reticulară, încercând să surprindă simultaneitatea proceselor psihice, iar cel mai important din parametrii săi este viteza, astfel încât poemele trăiesc prin accelerații și ruperi bruște de ritm ale actului textual, care încearcă să traducă pulsul vieții interioare cu fidelitatea unei ecografii: „oare acum mai poți să te eschivezi din ghearele morții? / încearcă imposibilul / te afli în jurul aceluiași loc de la olt / până aici la pădurea sarului distanța nu este prea mare în linie dreaptă / vezi poate atomii materiei din jur / îți sunt încă la fel de favorabili / nu mai ai timp să vezi bine copacul ce se apropie / auzi doar un bufnet sec / corpul se duce ca o ghiulea înainte către parbriz / dar e ținut de chinga centurii / între ochi și parbriz se rostogolesc fulgerător / cărțile de pe bancheta din spate / ai o senzație ascuțită de durere / tot la genunchiul drept ca și atunci în copilărie / la școala din clocociov / dar apăsarea parbrizului slăbește / observi că ai ajuns pe bancheta din

spate / ești năpădit de o liniște cumplită / îți țiuie urechile / acum or să facă explozie / deschizi ochii / atingi cu mâna partea dureroasă a corpului / liniștea țiuitoare continuă / trebuie să faci ceva / s-o întrerupi înainte de". Această scriitură alertă, ajungând, în cele din urmă, să se ciocnească de propriile sale limite, într-o încercare, disperată aproape, de a consemna fiecare palpit al plasmelor vii, devine, în volumul *pacient la spitalul fundeni*, ezitantă, ușor obosită, configurând, în mișcări de andante, cu pauze lungi între enunțuri, partitura unui preludiu thanatic. E o scriitură prin excelență agonică, în sensul cel mai propriu al termenului, care scrutează lupta (triumfătoare în cele din urmă) a țesuturilor atinse de boală cu moartea, astfel că, mai mult ca oricând textele lui Marin Mincu vor fi acum „discursuri împotriva morții", „descântece de vindecare", formule de exorcism : „mă trezesc întins pe pat în rezerva șapte stau nemișcat aici foarte cuminte ea se agită în jur speriată mă întreabă dacă m-a durut n-o aud bine și-o văd ca prin ceață sunt încă sub efectul anesteziei mai simt tăvălugul acela de foc ce m-a atras în vârtej am amețeli abrupte cu derapaje mari de memorie nu-mi amintesc deloc c-am stat la reanimare când deschid ochii mă prăbușesc vertiginos în gol fișierul din creier derulează doar ce-am trăit mai intens mă enervează aceste instalații aseptice voința de viață îmi e atât de slabită mă uit cum picură harnic perfuzia-n vene picătură cu picătură vreau să-mi smulg tuburile ce-mi intră brutal în corp totuși socrate și-a băut cucuta cu bărbăție". În ciuda accidentului biografic, ce le servește ca punct de pornire, asemenea texte au totuși o miză infinit mai mare decât simplul autobiografism, căci ele pot fi citite ca parabole ontologice care au ca subiect condiția tot mai fragilă, tot mai problematică, a omului contemporan, amenințat, la propriu și la figurat, de spectrul „exterminării virtuale", dar și condiția producătorului de text, confruntat cu apocalipsa semnelor și a cărților, precum și cu moartea literaturii. Ceea ce implică și o anumită criză de identitate, legată de întrebarea pe care scriitorul și-o adresează, tot mai dramatic, în legătura cu rostul scrisului său, pe fondul depotențării tuturor ideilor forte și a tuturor modelelor autoritare ce caracterizează lumea contemporana. Căci, de destulă vreme, scriptorul cu veleități demiurgice, faustiene sau prometeice, cu care vehicula mitologia modernității (de la titanul renascentist la poetul-mag care își propunea să ridice poezia la coeficienții unei noi religii sau ai unei noi metafizici) s-a transformat așadar într-o ființă problematică și problematizantă, pătrunsă de sentimentul propriei sale precarități, în timp ce scrisul său a devenit, dintr-un act esențial, aproape ritualic, o „eroare" sau „slăbiciune", astfel că, îndoindu-se

de el însuși ca și de posibilitatea literaturii, el (scriitorul) se autopercepe drept un personaj cu identitate incertă, drept un „cvasi", supus marginalizărilor progresive și incapabil până și de eroismul „autodescrierii" care înseamnă totuși (o știm de la teoreticianul Marin Mincu) o formă de suicid. Prin urmare, acest scriptor, care și-a pierdut în totalitate prestanța metafizică, apărând doar în ipostaza unui „scrib nevolnic" și a unui „iov negat" este condamnat, în mod necesar, să fie și un producător de cvasiliteratură, lucru înțeles perfect de autorul lui *Intermezzo*, care a reușit, să rămână, la patru decenii de la apariția volumului *Cumpănă* (1968) în avangarda mișcării poetice, perfect contemporan cu vârfurile ultimei promoții, pe care a moșit-o și a inventat-o ca „generație de creație". Prin propensiunile sale spre demersul experimentalist, poezia lui Mincu s-a fixat astfel, de la bun început, urmându-și apoi, imperturbabilă, destinul astral, în căutarea unor noi orizonturi de poeticitate, filtrate mereu printr-o extrem de lucidă percepție teoretică. Pus pe nedrept oarecum în umbră de criticul și teoreticianul cu același nume, poetul Marin Mincu este, cu toate acestea, una dintre prezențele cele mai dinamice ale poeziei experimentaliste de după 1965, prefigurând adesea, prin radicalismul opțiunilor sale estetice, câteva linii fecunde de evoluție. Departe de a fi „textualistul înrăit" (despre care vorbesc unii, dintr-o evidentă greșeală de înțelegere), el este mai curând un soi de avangardist perpetuu, care are mai totdeauna câte o poliță de plătit la adresa canonului și se pricepe de minune să sucească (atunci când e cazul) gâtul retoricii.

BCU IAȘI CENTRAL

Textualism sau postmodernism?

Esențială rămâne însă pentru înțelegerea literaturii din anii '80 – așa cum sublinia și un istoric al ideilor literare de rigoarea lui Florin Mihăilescu – noțiunea de text, receptată din perspectiva teoretică deschisă de gânditorii de la *Tel Quel*, prezenți acum și în versiunea românească, prin apariția antologiei *Pentru o știință a textului* (Editura Univers). Este de menționat, de asemenea, cartea lui Livius Ciocârlie, *Negru și alb* (1979), în care analizele aplicative ale criticului se întemeiază pe noua teorie a textului. În același an, Marin Mincu publica articolul *Aventura dramatică a semnificantului* în care – după propria sa mărturisire – autorul aplica pentru prima dată grilele textualiste, inaugurându-și astfel activitatea de teoretician, dar și de practicant al unei noi metode de creație și de interpretare.

Anticipată pe parcursul unor astfel de elaborări, teoria textualistă a lui Marin Mincu se configurează, în deplina ei maturitate, odată cu apariția, în 1981, a cărții de mare răsunet *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, care constituie – așa cum sublinia un comentator – „prima aplicație de anvergură a ultimelor descoperiri în materie de teorie a textului asupra unui autor român"[127], dar și o gramatică minimală a textului și a textualizării. În anii următori (1982-1988), în cele două rubrici susținute în *România literară* și în *Luceafărul* (*Poezia tânără*, respectiv *Semn*) criticul va aplica gramatica textului la producția literară curentă, iar aceste analize interpretative vor constitui mare parte din materia unui al doilea volum consacrat textualizării poetice: *Eseu despre textul poetic* (1986), în care Marin Mincu va lansa ideea generației textualiste, aprofundând totodată conceptul de experimentalism.

127 Alexandru Condeescu, *Ion Barbu, eseu despre textualizarea poetică*, *Luceafărul*, nr. 19, 8 mai 1982.

Bine primită de o parte a criticii de întâmpinare, cartea lui Mincu nu stârnește însă doar ecouri pozitive și, mai ales, ideea unei „promoții textualiste" este primită de unii cu o evidentă ostilitate. Există mai întâi o reacție de respingere chiar din partea unora dintre poeții asimilați textualismului: pentru ei, această metodă de creație ar duce la abolirea eului poetic, ceea ce e de neacceptat pentru niște autori care, în luările lor de cuvânt teoretice, pledau pentru un „nou antropocentrism" (așa cum făcea Alexandru Mușina într-un articol din 1982, în care este lansat, probabil pentru prima oară în context românesc, termenul de postmodernism) și pentru revitalizarea funcției de comunicare a limbajului poetic. Astfel, în articolul *Cuvinte împotriva mașinii de scris* (*Caiete critice*, nr. 1-2, 1986) Mircea Cărtărescu (fără să se refere totuși în mod explicit la textualism) punea semnul egalității între modernism și ideea de text arătând că, „după 1880, poezia renunță la retorismul romantic, la poezia «urechii», ca să devină o simplă amprentă tipografică pe o foaie de hârtie, un «text». De acum încolo, ea se citește cu ochii, fără ajutorul vocii, metafora vizuală, de preferință conceptualizată, devenind elementul ei fundamental. În această urmărire a esențializării pur vizuale, poezia modernistă s-a văzut silită să-și restrângă treptat teritoriul, să piardă treptat legătura cu lumea concretă, tactilă. Ea devine, practic, un limbaj inițiatic, suficient sieși". Sceptic față de poezia textualistă se arată și Ion Mureșan (*Tribuna*, nr. 24, 1987) care era de părere că „textualismul poate genera strălucite bijuterii lingvistice. Riscul este că poemele ori prozele dau impresia că nu sunt locuite, dau senzația că în spatele cuvântului nu este nimeni", în timp ce „metoda" textualistă nu poate suplini nici talentul, nici inspirația.

O doua reacție de respingere vine din partea criticii de întâmpinare. Tonul îl dă cronica lui Nicolae Manolescu; deși admite că analizele lui Marin Mincu „sunt în general corecte și dovedesc o evidentă știință a demontării mecanismului textual", criticul le va reproșa tendința spre uniformizare (ceea ce, evident, pune sub semnul întrebării tocmai existența „generației textualiste"). O „tendință dublă" – socotește Nicolae Manolescu – „o dată în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune – și câteodată se spune efectiv – despre toți ceilalți (indiferent că e vorba despre Petru Romoșan sau despre Mariana Marin): a doua oară în măsura în care lui Marin Mincu i se pare că textualismul – incontestabil – al tuturor acestor poeți e mult mai important, ca notă comună, decât toate diferențele dintre ei, care nu sunt mici deloc"[128].

128 NIcolae Manolescu, *Critica poeziei noi*, *România literară*, nr. 13, 26 martie 1987.

Aceste rezerve sunt împărtășite și de Laurențiu Ulici care subliniază că „... acum analizele criticului sunt mai puțin convingătoare, efortul de a trage, cum se spune, spuza pe turta lui fiind pe cât de vizibil pe atât de ineficient, întrucât, în majoritatea cazurilor, impresia de inadecvare, de forțare procustiană a textului poetic pentru a intra în grila propusă este covârșitoare"[129]. La fel de tranșant se arată în cronica sa din *Convorbiri literare* Constantin Pricop, care, după ce semnalează faptul că Marin Mincu este primul critic ce consacră o secțiune întreagă dintr-o carte celei mai noi promoții poetice, consideră că „metoda sa constă în aplicarea la scrierile unor poeți tineri, unii în schimbare de voce, a ideii despre textualism, pusă în valoare în cartea sa despre Ion Barbu. (...) Unii dintre tineri au cultivat, într-adevăr, textualismul; alții, însă, nu numai că nu-l acceptă, dar au avut de la început curajul de a merge împotriva curentului. Și dacă e să vedem mai larg lucrurile, mi se pare, pe de altă parte, greu de acceptat că ultima cucerire în materie de poezie ar fi Textualismul. Ideea textualistă apare la noi cu întârziere, e de mult epuizată. Poezia se îndreaptă acum spre orizonturi mai largi"[130].

Activă la rândul ei în plan teoretic, promoția '80 teoretizează însă, în general, pe alte coordonate decât cele ale textualismului, de care mulți membri ai grupului se detașează (așa cum am văzut) în luările lor de cuvânt. Din rândul acestuia, se desprind câțiva textualiști autodeclarați, ale căror puncte de vedere nu diferă însă radical de cele enunțate de Marin Mincu. Astfel, în 1982, Gheorghe Crăciun publică în revista *Astra* articolele „Arhipelagul 70 – 80 și noul flux" și „Autenticitatea ca metodă de lucru", iar Bogdan Ghiu, în *Forum studențesc*, un text programatic intitulat „Reportaj despre poem". Importantă rămâne prefața lui Mircea Nedelciu la romanul *Tratament fabulatoriu* (1986) în care se afirmă că „un caz interesant de literatură produsă cu intenții de rezistență la marșandizare (...) este ceea ce poartă numele generic de textualism", care ar putea fi privit ca „o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societății", în timp ce autorii textualiști „desfășoară o activitate textuantă prin care se poate interveni constructiv în lume și nu produc o textualitate opusă lumii"[131]. Premisele unei asemenea viziuni o constituie conștiința lumii ca text, iar textualismul se definește ca o metodă de creație care pornește de la textualitatea realului. Puține sunt, în acești ani, ieșirile la

129 Laurențiu Ulici, *Textul ca experiment*, *Contemporanul*, nr. 23, 5 iunie 1987.
130 Constantin Pricop, *Teoria și practica*, *Convorbiri literare*, nr. 11, 1987.
131 Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, Cartea Românească, București, 1986, p. 6.

rampă a lui Gheorghe Iova, care va publica abia în 1988, în *Viața românească*, un extrem de condensat articol *Despre text*, care – aprecia Florin Mihăilescu – îi aparține unui „emul al lui Marin Mincu" și „atestă o bună însușire a lecției textualiste, o pronunțată fermitate în afirmarea și asumarea ei, chiar dacă nu neapărat și o contribuție originală la configurarea conceptului"[132]. Cu toate acestea, deși lapidar formulată, viziunea lui Iova se dezvoltă pe coordonate oarecum diferite de cele ale lui Marin Mincu, insistând asupra citabilității ca marcă a autenticului textual, dar mai ales asupra dimensiunii acționale a textualismului, privit esențialmente ca o „action poetry".

Așa cum e lesne de observat, abordările teoretice ale textualiștilor din interiorul Grupului 80 sunt sporadice, nesistematice, mai degrabă circumstanțiale, ei deocamdată mai mult practică textualismul decât îl teoretizează, iar câteva dintre cărțile apărute pe parcursul acestui deceniu oferă bune exemple de poezie, dar mai ales proză textualistă. Se disting mai cu seamă volumele lui Mircea Nedelciu: *Aventuri într-o curte interioară* (1979), *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul proprietății* (1983), *Zmeură de câmpie* (1984), *Tratament fabulatoriu* (1986), *Și ieri va fi o zi* (1989), și proza lui Gheorghe Crăciun: *Acte originale / copii legalizate* (1982) și *Compunere cu paralele inegale* (1988). Poezia textualistă este ilustrată de Bogdan Ghiu, care, după ce fusese prezent în paginile unor volume colective (*Cinci* – 1982, *Nouă poeți* – 1984) debutează în 1989 cu *Manualul autorului*, în timp ce Gheorghe Iova e inclus și el în antologia *Nouă poeți*, după ce anterior publicase, în culegerea de proză *Desant 83*, *Un text al excursiei*. Activitatea acestora va deveni mai productivă după 1990, când își vor publica și textele teoretice (Gheorghe Iova – *Acțiunea textuală*, Gheorghe Crăciun, *În căutarea referinței*), devansate însă cu mai bine de un deceniu de corpusul textualist al lui Marin Mincu.

Încă de la începutul anilor '80, noțiunea de textualism suferă însă concurența unui alt concept, acela de postmodernism, invocat mai ales de reprezentanții „noului val" care își caută acum febril propria identitate. Astfel, într-un articol publicat în revista *Astra* în 1982, Alexandru Mușina definește postmodernismul ca pe un „nou antropocentrism", care ar fi semnul prevestitor al unei noi sinteze culturale de tipul clasicismului greco-latin sau al Renașterii. Dar asemenea luări de cuvânt sunt deocamdată sporadice; „deși

132 Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism*, Pontica, Constanța, 2002, p. 242.

structuri tipic postmoderne la nivelul viziunii și tehnicii artistice au existat în literatura română, intuitiv sau implicit, cu mult înainte, abia de la jumătatea anilor '80 putem vorbi despre o asumare conștientă a fenomenului postmodern de către critică și de către scriitorii înșiși"[133]. Prima dezbatere serioasă pe această temă se va desfășura astfel în 1986, în paginile revistei *Caiete critice* (nr. 1-2), în care, alături de opiniile unor personalități ale vieții culturale românești, apar pentru prima dată în limba română texte aparținând unor corifei ai postmodernismului mondial: John Barth, Gerald Graff, J.-F. Lyotard, Ihab Hassan, Guy Scarpetta. Așa cum remarca Florin Mihăilescu, „ceea ce se observă ușor chiar de la prima privire este obișnuita incertitudine care însoțește orice tentativă de a defini conceptul în discuție"[134], iar participanții la dezbatere vor evidenția mai degrabă anumite particularități ale postmodernismului decât o definiție limpede a acestuia. Astfel, Eugen Simion consideră că „o caracteristică a mentalității postmoderne este subminarea din interior a modernității, folosirea ironică a mijloacelor ei de expresie"[135]. Dimpotrivă, în opinia lui Ovid S. Crohmălniceanu, obiectul subminării postmoderniste nu este modernismul ci „pseudoavangarda formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub felurite denumiri: nouveau roman, telquelism, destrucționism"[136]. La rândul lui, Livius Ciocârlie consideră postmodernismul drept o reacție împotriva exacerbărilor textualiste și este de părere că „s-ar putea ca în noua literatură să-și regăsească densitatea noțiuni ca acelea de autor și de operă", iar „după cultul inconștientului întreținut de moderni, ar fi firesc ca postmodernismul să-i acorde conștiinței – resurselor, aspectelor ei – mai mult interes. Întoarcerii uneori exclusive către sine, i-ar lua locul deschiderea către lume"[137]. În sfârșit, Nicolae Manolescu insistă asupra dimensiunii recuperatoare a postmodernismului, subliniind raportul de continuitate al acestuia cu modernismul. E lesne de observat că unii dintre participanții la această dezbatere încearcă să definească postmodernismul prin opoziție cu „formalismul" literaturii textualiste, considerată un fenomen întârziat, specific modernismului sau „pseudoavangardei", punct de vedere împărtășit și de o bună parte a scriitorilor optzeciști.. Reacția autorului lui *Intermezzo* va veni de altfel cu promptitudine, contestând însăși

133 *Idem.*
134 *Ibid.*, p. 236.
135 *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 8.
136 *Ibid.*, p. 10.
137 *Ibid.*, p. 15.

ideea postmodernismului care „mi se pare prea vag pentru a fi funcțional". În același timp, Mincu subliniază acum actualitatea textualismului – arătând că ultima promoție „nu mai scrie despre (și cu) sentimente, ci scriu despre (și cu) scriitură"[138], iar textualismul și procedeele textualizării dovedesc o „instinctivă sincronizare cu spiritul veacului, ceea ce, în esență, constituie mutația cea mai importantă pentru evoluția discursului poetic"[139]. Pledoaria lui Marin Mincu nu merge însă atât în direcția textualismului, cât în aceea a experimentalismului; contestând afirmația lui Manolescu despre faptul că o marcă a discursului liric postmodern de inspirație avangardistă este realismul prozaizant, criticul afirmă că poezia optzecistă „nu se rostește mai simplu, ci mai percutant", adăugând că „este (...) aproape un lucru pueril să consideri că poeți precum Petru Romoșan, Mariana Marin, Matei Vișniec, Ion Mureșan, Călin Vlasie etc. rostesc simplu, omenește sau că realitatea lor e aceea imediată, prozaică. Experimentaliștii sunt mai rafinați decât avangardiștii, care nu sunt interesați decât de pulverizarea oricărui tip de discurs (...) Experimentaliștii fac un efort conștient pentru a schimba discursul poetic nu dintr-un impuls exterior, de pură negație, ci dintr-o necesitate interioară de a schimba căile intrinseci ale poeticului", iar „tinerii poeți numiți ceva mai sus au o conștiință critică mai acută (...) posedă un instrument textualizant mult mai rafinat"[140] și sunt prin urmare experimentaliști.

Contestațiile la adresa postmodernismului nu vin însă doar dinspre tabăra textualistă, ci și din interiorul Grupului 80. Semnificativă din acest punct de vedere este atitudinea lui Alexandru Mușina, care devine unul dintre cei mai înverșunați adversari ai ideii de postmodernism românesc, după ce, la începutul anilor '80, punea semnul egalității între postmodernism și „noul antropocentrism". Astfel, într-un text (e adevărat, din 1995) intitulat *Le postmodernisme aux portes de l'Orient*, poetul brașovean consideră că însuși termenul de postmodernism e irelevant în legătură cu literatura română deoarece, pe de o parte, lipsesc traducerile din autorii postmoderni, iar, pe de altă parte, fenomenele literare românești nu sunt „similare" cu manifestările postmodernismului mondial. Privit, la rândul său, ca o formă de alexandrinism, caracteristic pentru cultura occidentală, și având ca principale valori economia de consum și hedonismul condimentat cu puțin scepticism

138 Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Paralela 45, Pitești, p. 60.
139 *Idem.*
140 *Ibid.*, p. 66.

intelectual. Astfel încât, chiar dacă postmodernismul a întrunit, în anii '80, mai multe adeziuni decât textualismul, el nu s-a bucurat totuși de o recunoaștere unanimă, cu atât mai mult cu cât noțiunea însuși este încă departe de a fi clarificată în totalitate. Dacă literatura deceniului nouă nu este postmodernistă, ea nu este însă, cu siguranță, în totalitatea ei, nici textualistă. Iar dacă postmodernismul poate fi redus la o ideologie a neantului care transformă hedonismul consumist într-o virtute superlativă, textualismul, la rândul său, (cel puțin în elaborările gânditorilor de la *Tel Quel*) se dovedește solidar cu perspectiva nihilocentrică a *mundus*-ului apocaliptic. Spre deosebire de postmodernism, care tinde să-și disimuleze dimensiunile ideologice, telquelismul nu a făcut niciodată un secret din opțiunile sale politice *rive gauche*, autodefinindu-se ca o critică a culturii capitaliste, care își propune să demaște caracterul de „producție" al literaturii, ajungând astfel la noțiunea de text. Una din principalele surse filosofice ale acestei gândiri este marxismul, un marxism care și-a pierdut însă aproape în totalitate accentele subversive la adresa *establishment*-ului burghez, de vreme ce conceptele sale „clasice" au început să se fantomatizeze, nemaicorespunzând cu structurile societății actuale. Cu atât mai mult cu cât abordările sociologice contemporane îi reproșează marxismului caracterul său „prea teoretic", care duce la problematizarea unora dintre noțiunile sale fundamentale, cum ar fi, bunăoară, acela de „clasă socială". „Paradoxal – scrie în această ordine de idei Pierre Bourdieu –, Marx, care mai mult decât orice alt teoretician, a exercitat efectul teoriei, efect propriu-zis politic, constând în a prezenta vederii o realitate (*theorein*) o «realitate» care nu există în întregime atâta timp cât nu este cunoscută și recunoscută, a omis să înscrie acest efect în teoria sa... Nu se trece de la clasa-pe-hârtie la clasa «reală» decât cu prețul unui efort politic de mobilizare: clasa «reală», în măsura în care a existat vreodată «cu adevărat», nu este niciodată decât clasa realizată, adică mobilizat, rezultat al luptei de organizare în clase ca luptă propriu-zis simbolică (și politică) pentru a impune o viziune a lumii sociale sau, mai mult, o modalitate de a construi această lume socială în percepție și în realitate, și de a construi clasele după care ea poate fi modelată"[141]. Dubioase așadar de la început, pentru că au o existență mai mult teoretică decât reală, categoriile marxismului își pierd și mai mult actualitatea într-o societate tot mai masificată, în raport cu care noțiuni cum

141 Pierre Bourdieu, *Rațiuni practice. O teorie a acțiunii*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 18.

ar fi cele de „burghezie", „proletariat" sau „luptă de clasă" au devenit, în mod evident, anacronice. Căci lumea actuală (și societatea așa-zis democratică) sunt, în tot mai mare măsură, marcate de simptomatologia „obezității", „iar atunci când corpul social își pierde regula, scena și miza se atinge (..) forma pură și obscenă (...) forma informă, morfologia amorfă a socialului actual (...) De acum înainte nu ne mai pândesc de peste tot niște corpuri propriu-zise, ci niște specimene cu o anumită inorganicitate canceroasă"[142]. Astfel încât marxismul grupării *Tel Quel* va fi un marxism „metastatic", care funcționează cumva „în gol", căci nu-și mai are finalitatea decât în el însuși, e „demascator" doar de dragul „demascării, marcat de „hipertelie" și de „isteria cauzalității". El e solidar cu o teorie a textului care pune accentul pe absența Sensului, pe ruptura totală dintre un semnificat (dat mereu ca absență-prezență) și un semnificant înțeles ca o textură de semne în totalitate opace (adică „obscene") susceptibile de a fi supuse unui număr infinit de permutații și combinări, care permit actualizarea unor serii nesfârșite de sensuri posibile. Hedonismul consumist al postmodernismului se convertește aici într-o apocalipsă a semnelor, iar textualismul se dovedește a fi doar una dintre formele sub care se particularizează nihilocentrismul culturii apocaliptice, o ideologie a neantului, care postulează, în ultimă instanță (după moartea lui Dumnezeu și a omului, a metafizicii și a istoriei), moartea limbajului. Prin urmare, înainte de a fi un curent sau o orientare artistică, el este o tendință generală a literaturii actuale (experimentaliste), ține de voluptatea acesteia de a-și etala, într-un limbaj al ostentației și al ostentativului, propria vacuitate semantică. Așa se explică și faptul că semnele sale (iar analizele lui Marin Mincu sunt edificatoare în această privință) pot fi depistate la autori foarte diferiți, el funcționând ca un fel de „orientare vectorială" în interiorul unei literaturi care stă sub semnul nihilocentrismului, deci al unui model existențial apocaliptic. Iar existența unei enclave de autori care practică în mod conștient metoda textualizării și sunt, în mod declarat, textualiști, nu reprezintă decât un caz particular al acestui fenomen mai amplu, caracteristic literaturii experimentaliste.

142 Jean Baudrillard, *Strategiile fatale, ed.cit.*, pp. 34-35.

Poeții cotidianului

MIRCEA CĂRTĂRESCU, FLORIN IARU, TRAIAN T. COȘOVEI, ALEXANDRU MUȘINA, ROMULUS BUCUR

Fără îndoială, cel mai prestigios dintre poeții cotidianului, ce au meritul de a fi readus poezia cu picioarele pe pământ, eliberând-o din chingile lirismului metafizic și ale abstracționismului este MIRCEA CĂRTĂRESCU. Poetul (greu de definit printr-o formulă reducționistă) este, în cele din urmă, mai curând un „nostalgic" din familia spirituală a lui Dimov (de altfel, Cărtărescu însuși afirma că „mistica postmodernă este nostalgia"), fără anxietăți, dar și fără complexe, care, deși se declară „înfometat" de real, are nostalgia literaturii, căreia, pe de altă parte îi demontează necruțător (dar nu cu maliție) toate piesele și îi denunță toate convențiile. Lipsa de maliționitate a parodiilor cărtărești trebuie pusă, firește, în legătură cu acea *pietas* teoretizată de Vattimo, cu „pietatea" pe care scriptorul dezabuzat și sceptic al ultimelor decenii o acordă „ruinelor venerabile" ale literaturii. Dacă pietatea dimoviană este în legătură cu fascinația obiectelor vechi, dar și cu vaporizarea, generatoare de nostalgie, a textului care se risipește pe măsură ce se alcătuiește, în schimb, obiectul acesteia e dat, la Cărtărescu, textele și cărțile vechi, pe care poetul le ia în derâdere, dar le și foiletează cu voluptate de buchinist. Una dintre țintele predilecte ale șarjelor sale este, nu se putea să nu fie, detestata poezie „metafizică", ale cărei locuri comune vor fi caricaturizate în registru benign, iar hermetismul – mimat cu o jovialitate prăpăstioasă, care aminteș-te de „teribilismele" romanței minulesciene: „Vă avertizez: în acest poem voi fi foarte profund / ceea ce scriu nu va fi înțeles de prea mulți / iar cei ce vor înțelege vor crede doar că au înțeles". În locul poemului modernist si al abstracționismului, cu pretențiile lor de „artă faustică", Mircea Cărtărescu propune „viziuni" în care subiectul uman ocupă, odată cu asumarea „căderii pe cerc", o poziție derizorie, ex-centrică, iar textul poetic se înfățișează ca o simplă adiționare de „obiecte" burlești, după principiul listelor enumerative din lirica dimoviană, sau face biografia unor ființe urmuziene, alcătuite din „petice" de literatură, din citate care se înlănțuie funambulesc: „pe numele său adevărat vasile moțoc. provenit dintr-o familie de țărani săraci / michele da capo s-a născut în anul 1883 la galați. mama, profira sadoveanu / era o fire sensibilă și foarte muzicală (...) la treizeci de ani / spăla vasele într-un cabaret din paris iar noaptea scria / ca să uite de foame «ca un câine» rosti în clipa

morții neașteptate !". Marile teme lirice sunt tratate în cheia parodiei subțiri, se intonează „cântece de amor" în registrul cinic, perfect actualizat, al lui Ion Minulescu, iar jocurile hamletiene cu moartea ale poeților de acum o sută și mai bine de ani devin pretextul unor scenete coregrafice, unde grotescul se amestecă, in cantități bine dozate, cu grația și chiar cu melancolia : „Așezat pe o roată de camion cavalerul joacă șah cu moartea, / peste uriașul stadion olimpic soarele răsare ca un tub de substanță adeziva, lipind / ființa de forțele ei. cavalerul joacă șah cu moartea / apoi se plictisesc și trec la o partidă de badminton". Această formula nu este nouă, firește, în literatura română și-și are rădăcinile mai îndepărtate, în Minulescu, iar, mai aproape de noi, în parodia soresciană. Dar dacă Sorescu pornea (așa cum s-a spus) de la parodia literaturii pentru a ajunge la o viziune parodică a existenței, Cărtărescu și optzeciștii (care reprezintă o altă vârstă a poeziei) nu mai disting între lume și text, între comedia vieții și comedia literaturii. Paradoxul acestei promoții este raportul aproape oximoronic dintre autenticismul lor declarat, pe de o parte, și deschiderea pe care o manifesta spre jocul (inter)textual, pe de altă parte – ceea ce face din ei un soi de textualiști *à contre coeur*, care se distanțează de textualism în luările lor de cuvânt teoretice. Oricum, fie că admit sau nu eticheta de textualiști, poeții acestei promoții sunt fascinați în egală măsură de lucruri și semne, vor să pornească, în poemele lor, de la viață și ajung, fatalmente, la mult-hulita (dar și adulata) literatură. În contextul acestei promoții, Mircea Cărtărescu se individualizează, așa cum spuneam, ca un poet al „nostalgiei". Este vorba despre o stare complexă, paradoxală, care trebuie pusă în legătură cu dispoziția de a genera text. În povestirea *REM*, instanța textuală (scriptorul-demiurg) este definită astfel, în cele din urmă, tocmai prin această stare nostalgică („poate că REM este nostalgia") din care se naște, în definitiv, orice experiență a textului. La Cărtărescu, ea are o dublă accepție : e vorba, mai întâi, de nostalgia „realului", căci, deși își propune să scrie realitatea, poetul știe prea bine că aceasta e ininscriptibilă, iar textul și lumea constituie două universuri perfect paralele, care funcționează fiecare după propriile lor legități, astfel încât emitentul de scriitură nu este decât auxiliarul „mașinii de scris", în care este întruchipată necesitatea universului scriptural, și mai inflexibilă încă decât cea a realului : „Iată-ntâia grotă largă. Gigantescul filigean. / are-o boltă cu vitraiuri prinse-n ramele dă plumburi / pă podea ce-aruncă pete dă colori în zgrunțuri, tumburi, / Iar sub boltă un fantastic mehanism : e Poesia. / Sunt pistoane lucitoare dă oțel, e și Maria / ce își poartă pruncu-n mânuri, dar Iisus copilul are / Țeasta rasă

și-mpărțită în pătraturi de coloare / Și dân pelea țestii-i iese electrozi ; e și un flutur / Ce cu trompe suge-amanții cocârjați în așternuturi ; / (...) – Manoile, noi aice suntem chiar în ochiul minții, / În adâncul dân adâncul dân adâncurile ființii, / Mehanismul cel poetic ce-i dân pârghii și imagini / are-n cellalt cap o peană ce-nnegrește zeci de pagini / care crezi că tu le cugeți, dară ele-s cugetate / Dânainte de potopuri, dă fosili, dă coacervate" (*Levantul*). Dar nostalgia realului este dublată, paradoxal, de nostalgia literaturii (care a generat poemele din *Levantul*), poetul trăind cu intensitate scepticismul scriptorului care știe că toate cărțile au fost scrise deja, iar literatura nu mai este posibilă decât ca „rescriere", ca „reanimare" a relicvelor venerabile ale Scriptotecii, adică numai ca ‚parodie" (în sensul foarte larg dat acestui termen de Linda Hutcheon care numea „parodie" orice referință livrescă). Astfel încât aproape fiecare poem al lui Cărtărescu reprezintă o vizită în Muzeul Textului, o investigare a Bibliotecii Universale, pe parcursul căreia nostalgia devine „pietate" în sensul dat de Vattimo termenului. E un sentiment provocat de caducitatea lucrurilor (nu întâmplător cele mai fascinante pagini din cărțile de proză ale lui Cărtărescu sunt cele dedicate vechiului București), dar mai cu seamă a cărților (tema *Levantului*). Dedublarea poetului modernist, prins între aspirația spre idealitate și satanism, despre care vorbea Hugo Friedrich, devine, odată cu promoția '80, trăirea ambivalentă, generatoare de nostalgie, a raporturilor cu lumea, cu textul și cu literatura. Astfel încât, în *Levantul*, Cărtărescu interoghează cu pietate pulberea Scriptotecii, „vârstele de aur" ale poeziei românești, cu detașare ironică, dar și cu o melancolie provocată de conștiința faptului că orice text e în cele din urmă „istorie". Iar rezultatul acestui demers va fi o carte unică în felul ei în întreaga poezie română, în care genul „minor" al parodiei se vrea ridicat la dimensiunile „artei majore", performanța stilistică atinge parametri foarte înalți, iar pastișa este dusă până la cotele capodoperei.

Aceeași fascinație a hârtiei îngălbenite se regăsește în recentul volum de versuri *Nimic* (Editura Humanitas, 2010), alcătuit (după propria mărturisire a autorului) din poeme „uitate, abandonate și prăfuite, într-un plic vechi dintr-o cutie de carton", care, scrise „pe foi galbene și friabile, pătate de cafea, străpunse de furia micilor litere de metal ale mașinii (...) de scris". Scormonind, de data aceasta, prin măruntaiele propriei lui scriptoteci, contemplând „ruinele venerabile" ale propriei sale literaturi, poetul va fi fascinat de aerul lor de vetustețe, care îl amețește ca un alcool, antrenează mecanismele reveriei nostalgice, ce se transformă aproape instantaneu în entuziasm :

„deodată mi-am dat seama că în graffitiurile astea e mai mult adevăr (chiar dacă mai puțină literatură) decât în toată poezia mea anterioară, că de fapt așa am vrut să scriu întotdeauna, că aici mă recunosc, că aici respir, că aici sunt în sfârșit liber". Asemenea afirmații patetice trebuie însă luate *cum grano salis*, căci privirea aburită de melancolie cu care autorul se reîntoarce spre vârstele mai vechi ale propriei sale lirici e dublată permanent de reflecția sceptică și, cu același spirit polemic cu care demonta altădată mitul „literaturii", autorul suspune acum deriziunii sarcastice chiar mitul Mircea Cărtărescu: „pasămite, trăiesc. / mă uit pe geamul de la bucătărie. / vrăbiile strălucesc și soarele ciripește. / mașina mea, la 25 de metri de dedesubt, / e crem. // *I'm not in love with my car* / deși e dreptunghiulară și lucioasă / nu mi-am luat nici carnet. / Doamne, verde e gardul viu ! / ruginite sunt tomberoanele ! // trece o școlăriță / trăiesc și eu, M.C., fost poet, și ascult / muzică turcească de la vecini" (*Mi se pare că îmi duc viața*). Textele sale, mai lirice, mai introspective, mai grave chiar, se nasc acum din sentimentul eșecului, al epuizării precoce nu doar a disponibilităților pentru poezie, ci și a resurselor de vitalitate, care duce la conștiința unei identități precare, ce se îndoiește permanent de ea însăși: „Sunt atât de trist. / e o zi tâmpită de noiembrie idiot. / se aude doar zumzăitul frigiderului aici în bucătărie / și ceasul care ticăie. sunt al dracului, / al dracului de trist. // nu mai vreau să fac literatură / n-o să mă mai prefac că văd cosmosul, / o să mai trăiesc 30 de ani / și-apoi o să agonizez și-o să mor / și n-am să fiu un corp astral în altă lume. // o să fiu fericit încă 30 de ani, / dar fericirea mea va fi tristețe, chiar chin fără limite / căci nu pot, nu pot să mai scriu / și chiar dac-aș scrie, chiar și așa / totul ar fi fals, idiot. // M-am dezmeticit. / știu acum cine sunt: nimeni, nimeni !" (*Sunt atât de trist*). Privirea cu care poetul urmărea altădată fascinat policromia spectacolului citadin a devenit la rândul ei ternă și obosită, se oprește insistent asupra detaliului mizerabilist sau descoperă, cu o totală lipsă de empatie, ororile, suferința, anomalia: „Statuia lui C.A. Rosetti stă și ea pe bancheță / citește și ea ceva / circulă și ea cu pământul odată-n «eternitate» // și atunci am văzut acea ființă – o fată / ca toate fetele ai fi zis / nici prea frumoasă, nici prea urâtă / îmbrăcată normal într-o rochie ecosez și în ciorapi cu model / se plimba agale-n direcția opusă mersului lui 66 / era gravidă, cam în luna a șaptea / poate de-aceea era cam palidă, dar n-avea pete pe față // melodrama vine la urmă, poate fi melodramatic / ceea ce e adevărat, ceea ce vezi cu ochii tăi ? / una e viața și alta e literatura / și cu toate acestea / fata nu avea brațe, ci doar două pălmițe ca de copil / chircite, ieșite

direct din umeri / ca două aripioare de carne roșcată // poate în adolescență asta m-ar fi întors pe dos / dar în ticăloșita mea maturitate / m-am apucat să mă gândesc iar la copertă / la apariția cărții / și să văd cine mai expune la sala Teatrului Foarte Mic" (*Sabato ar fi luat-o ca prevestire*). Trecutul, evocat ades pe parcursul acestor poeme, își pierde, la rândul său, puterea de fascinație, e văzut în aceeași lumină demistificatoare, iar idolii tinereții și ai adolescenței poartă semnele senectuții, sunt atinși de diformități, etalează o uriașă epuizare existențială: „S-a dus și Fred Mercury / s-a adăugat strămbunilor lui / Paul McCartney face un fel de fălcuțe, / lui Elton John i-a crescut un cercel. / Dom' Zimmerman, l-am văzut la Iowa Center / în concert. / haios. / nu i-aș fi purtat pălăria / nici pentru o mie de lei / (de pomană, mamă soacră, de pomană...) // (cânta treaba aia cu asul de cupă) / Paul Simon face un fel de fălcuțe – să fie ceva în numele Paul ? / și cântă despre gagici cu diamante / pe talpa pantofilor. / Zappa – multă minte-i mai trebuie – / i-acum un soi de Kogălniceanu (întorc troleibuzele / în jurul lui, pe când cântă / *channa in the bushwop, in the bushwop*), ia să vedem, / cine-a mai rămas ? (*Lasă să fie*). Nu lumea și-a epuizat însă încărcătura de fabulos, ci *voyeur*-ul cărtărescian și-a pierdut capacitatea de a jubila în fața spectacolului cotidian, iar această opacizare a privirii ține neîndoielnic de necroza fibrelor sufletești, de tocirea senzorilor, de blazare și indiferență. Terorizat de propria-i incapacitate de a mai vibra în fața realului, de „răcirea" magmei interioare, „poetul la treizeci de ani" (înțeleg că majoritatea textelor din volum au fost scrise pe la începutul anilor '90) aspiră acum la căldură și intimitate, vizează fericirea cea mai comună, conturează paradisuri ale domesticității, ca în acest foarte frumos poem, ce se cuvine citat în întregime: „Va veni iar Crăciunul, atât de simplu și de curat. / Va mirosi a benzină și a zăpadă. / Vom avea bucurie în suflete. / De mână cu ea, voi ieși în stație la Doamna Ghica / așteptându-l pe 21. // Va fi lumină albă, de iarnă. Molidul nostru de-acasă / va fi deja plin de globuri și globulețe. / Vom purta imaginea lui în inimi pe când tramvaiul se-ndreaptă / spre depou, printre blocuri tăcute. // Ce ne pasă nouă de dezastre și nebunie ? / Stăm pe turnanta de la burduf, înfofoliți și râzând / având în inimi imaginea caldă a dragostei noastre, / a fetiței noastre, / a casei noastre pline de cactuși și cărți. // Ce fericiți, ce liberi trăim acolo. Nu ne pasă de furtuna de-afară, / nici că istoria șuieră până îi crapă obrajii. / Noi n-avem istorie, așa cum doi gemeni în uter / se privesc în ochi, se îmbrățișează, dar n-au istorie. // Coborâm la capăt, o luăm pe străduțele de la periferie. / Pe lângă școala ce mi-a mâncat nouă ani, / pe lângă automatica-nzăpezită... /

Cineva a scris BEATLES pe zăpada de pe parbrizul unei mașini / pe care stă o jigodie înghețată. / Miroase a vin, a bucurie curată prin curțile modeste / iar copiii încotoșmănați îmi spun bună ziua la porți. // Va fi cald de la sobă în casa copilăriei tale, / vei radia în noua ta rochie verde, vei pălăvrăgi cu soră-ta o grămadă, / eu voi juca table cu tata socrul / și vom bea țuică fiartă, și lumea va fi atât de mică..." (*So this Is Xmas*). Iar la capătul lecturii, personajul liric al lui Mircea Cărtărescu ni se va înfățișa astfel ca un paradoxal *homo duplex*, prins între „literatură" și „comedia literaturii", între blazare și entuziasm, între scepticism și sentimentalism – imagine care chiar dacă nu modifică radical percepția noastră asupra liricii cărtăresciene, aduce nuanțe și accente noi și mai ales o infuzie de lirism. Nu știu dacă în felul acesta autorul *Levantului* reușește să se îndepărteze cu totul de locurile comune ale optzecismului (aceasta fiind miza – mărturisită la o recentă întâlnire cu cititorii – a *Nimicului*), dar izbutește să ne sugereze ce ar fi putut să fie poezia de astăzi a lui Cărtărescu, dacă poetul n-ar fi fost substituit, de aproape două decenii, de prozator. Nu știu nici dacă poemele din volum sunt „poezie mare" (vor oare să fie?), dar „adevărate" (așa cum își dorește autorul lor) cu siguranță sunt, mărturisind despre criza „poetului la treizeci de ani" care se descoperă în răspăr față de propria lui poezie și de aversul surâzător al optzecismului.

Dacă ultimii exponenți ai (neo)modernismului trăiau cu luciditate și patetism drama „rostogolirii din centru", semn nu doar al „morții lui Dumnezeu", ci și al modernității târzii, instaurarea unui nou concept de poeticitate este în strânsă legătură cu reconversia acestei mișcări centrifuge într-un traiect centripet, care are drept țintă nimicul, transformat în obiectul unei noi „religiozități", thanatofile și thanatocratice, și se concretizează într-o frenezie a ex-fundării, ce supune ideea de centru deriziunii nimicitoare.

Situată între teroarea „căderii pe cerc" și voluptatea nihilofilă a farsei absolute, poezia lui FLORIN IARU circumscrie un teritoriu de interregn, care nu mai este, cu certitudine, cel al modernismului, dar nu-i aparține în totalitate nici experimentalismului, care implică angajarea ontologică necondiționată pe linia unei experiențe a limitelor (limite ale experienței, limbajului, poeziei), autorul oscilând între grație și sarcasm, candoare și perversiune. El are un pronunțat sentiment al absurdului și percepe comedia cotidianului în registrul pantomimei grotești și al parodiei existențiale. În același timp însă, anxietatea ego-ului ulcerat de spectacolul agonic al lumii se transformă

aproape instantaneu, la acest poet, într-o privire amuzată, poate chiar puțin complice, astfel încât, în locul „luptei cu absurdul", Florin Iaru propune adaptarea la toxinele acestuia, conviețuirea cu maladiile ontologice ale *mundus*-ului apocaliptic. În felul acesta, în poemele sale, viziunea terifică se convertește într-un balet grațios, întrerupt din când in când de neliniști și crispări pasagere, căci poetul nu e, prin natura lui, un „anxios", iar „terorile" sale sunt mai curând „fandacsii" și „nevricale" caragialești: „Vine la mine o brichetă cu om / și-mi aprinde țigările ude / – dom'le – chemicalele astea... / – dom'le – universul e curb... / – dom'le – înțelegeți necesitatea? / creierul meu s-a săturat să-nțeleagă. / Ca o basculantă excitată / nervul mai cheamă sub steag banița gândului bleagă. / Îți privești cu uimire degetul care sare din articulație / sufletul care sare din articulație / umbrela articulată care crește în ploaie / din capul tău" (*Zi ploioasă pe strada Păcii*). Tocmai neputința de a trăi cu intensitate până la capăt asemenea spasme ale substanțelor sufletești declanșează, în poezia lui Iaru, „chemarea departelui", a „aerului cu diamante", cu vagi accente thanatofile, căci mediile eterate acționează asupra ego-ului asemenea unor oglinzi „ofelizate" și invită parcă la moarte. În același timp însă, astfel de „stări de cutremur" sunt semnul dispoziției de a genera text, iar aerul capătă atributele substanței semnificante, devine materia (auto)reflectorizantă a produsului textual, în timp ce sarabandele de imagini se cristalizează în jurul așa-ziselor „figuri feminine ale Poeziei, poemul trecând de la referențialitate la autoreferențialitate și de la poetic la metapoetic": „...ea era atât de frumoasă / încât a fost la fel de frumoasă / și-n continuare / Iar ei nu găsiră în toată / lumea largă / destule măsele / destule gâtlejuri în care să spargă / să macine să îndese / distanța care crește mereu / și restul cuvintelor până la moarte" (*Aer cu diamante*). Grațioase, feerice în faza de început a poeziei lui Iaru, aceste reverii aeriene vor deveni ulterior mai crispate, mai străbătute de „nervi", mai doldora de conștiința propriei lor evanescențe. Acum, ascensiunea ia forma „călătoriei spre nicăieri", are drept țintă nihilul (ontologic dar și semiotic, nimic al lucrurilor si al cuvintelor), în timp ce însăși poezia devine o proiecție antropomorfă a nihilului – „mireasa de vid", adulată și detestată la fel de fermecător: „Zumzăia aparatul. Devizul creștea pătratic / cal e – 2 înșfacă la f – 4 / Pierdeam totul, greșeam capital, nu mai veneai. / Nu mai luam mutarea înapoi. / Cu cât eram mai exact eram mai greșit / ducând trena mirесei de vid" (*La cea mai înaltă ficțiune*). Consecința acestei dezabuzări este căderea într-un infern al domesticității, care nu terifiază, întrucât are ceva jovial și benign (așa cum este poezia lui Iaru, unde

mustesc toate virtuțile și toate păcatele optzecismului), pare desprins mai curând dintr-un desen animat decât din coșmarurile unui suflet bântuit de viziuni metafizice: „Înălțau munți de clătite gospodinele năucite / pierdute și-au simțul domestic invadat de morburi / bat cu ciocane de aspic cuie de smântână / și ascund, trăgând după ele / uși abominabile, abominabile saltele de carne". Iar această jovialitate despre care am amintit fixează destul de exact și limitele metodei lui Iaru. Incapabil să-și asume în totalitate aventura experimentalistă a limitelor, lăsându-se sedus de farmecul suprafețelor și având un „rău de adâncime" care-l face inapt pentru trăirile paroxistice, Florin Iaru textualizează cotidianul în cheia „simțului enorm" și a „văzului monstruos", dar fără gustul caricaturilor „sângeroase" ale lui Caragiale, oferindu-ne, în definitiv, o parodie a caragialismului, peste care e altoit uneori tonusul bonom al feeriilor dimoviene.

Preocupat de „comedia cotidianului" se arată și TRAIAN T. COȘOVEI, poet al decorurilor citadine sordide și al „gurilor de metrou", transpuse în „reportaje autenticiste", în care accentul cade pe absurd și pe caricatură. Cu toate acestea, autorul nu e câtuși de puțin un „verist", ci mai degrabă un spirit fantast și barochizant, care „textualizează" realul după rețeta aglutinărilor insolite de imagini, a „configurațiilor" din programul oniric. În consecință, peisajele sale „mizerabiliste" au aerul unor butaforii, în timp ce poemele se vor înfățișa ca niște ingenioase „puneri în scenă", cu personaje de o deconcertantă artificiozitate, adevărate marionete umanoide care execută pantomime în registru absurd, cu gesturi dezabuzate si obosite: „Soldatul de plumb de pe acoperiș este singur. / Îngerului de pe șosea îi este frig. / Eu mi-am câștigat viața împingând vagoneți pe linia moartă / descărcând saci grei de cuvinte sub ferestrele tale. // În parcul municipal – după o iarnă și încă o iarnă și încă o iarnă – / îndrăgostiților le-au crescut părul și unghiile nesfârșite, / îmbrățișați, poartă și acum patine ușoare. / În restaurantul gării, în cazarma pompierilor / plutește aburul respirației lor. / Din buzunarele întoarse, vântul spulberă încă semințe de mei" (*Cruda poveste de dragoste*). Privirea care percepe tabloul dezolant al cotidianului nu mai este jovial-amuzată, ca la Florin Iaru, ci apatică, indiferentă, iar un soi de „vedere de la distanță" e semnul prizei precare asupra realului, al clivajului care se interpune mereu între universul exterior și ochiul unui *voyeur* obosit, care și-a pierdut orice curiozitate pentru spectacolul, în registru parodic, al existenței: „Eu nu mi-am scris niciodată numele / pe bonuri de cărbuni – / pe lângă silozuri

am trecut fără să privesc înapoi – / prin iarba desculță n-am alergat niciodată. / În ploaie n-am cântat, în deșert n-am scris cu creionul drumul caravanelor / Cu măturica nu m-am bătut la baia de aburi. / Cu mersul meu de urs n-am răsturnat înadins porțelanurile. // Odată am iubit ferocitatea oamenilor de zăpadă, / tandrețea sperietorilor uitate pe câmp. / Omului care lucrează la calea ferată am vrut să-i povestesc / o istorioara cu tâlc. / Omul acela e mort. / Prin fața agențiilor de voiaj mi-am plimbat viața ca pe o jumătate de pâine" (*Poemul de acum*). În consecință, văzul devine introspectiv, scormonește în profunzimea plasmei organice, unde descoperă neliniștitoare deficituri de vitalitate,instaurarea progresiva a golului, morbii extincției care erodează țesuturile : „Ca pe o pagină albă / va fi liniște într-o zi, va fi cald, va fi bine. / Ca într-o carte cu paginile rupte / voi mânca *buturugi* la cofetăria din colț. / Ploaia, afară, îmi va șterge chipul încet din memorie, / Voi fi omul fără însușiri – cu paginile sfârșitului rupte – / voi fi omul negru, fără semnalmente, acela / pe care îl visează noaptea copiii, acela / pe care bătrânele din cartier îl chemau sa le înece pisicile. // Ca pe o pagină albă, nescrisă / și trupul tău va aluneca odată și odată în iarbă, / Și mâinile mele vor scăpa într-o zi pe covor ziarul acesta pe care îl citim de o viață / Chiar părul tău se va prăbuși până la urmă / ca un coș de fabrică strivind sub el totul" (*Pagina albă*). Toată simptomatologia unei senectuți precoce, a unei epuizări biologice premature, care se asociază tot mai mult cu istovirea pulsiunilor textuale, a disponibilității pentru actul inscripționării, este înregistrată în veritabile „fișe clinice" care constată „căderi de tensiune", „boli cronice" ale țesuturilor ce îl transformă pe emitentul de text într-o ființă agonică, plasată la jumătatea distanței dintre viață și moarte : „Bătrânul câine scos la plimbare în brânci în splendoarea / dimineții de iarnă // Avea ochii mei, anii mei care-au fost, ce-arcănele mele. / Avea numele meu scris pe zgarda murdară – / cu un sfârșit de tandrețe, cu un început de ferocitate / strecurându-și umbra printre barele de alarmă ale scării. / (...)În ochii lui am văzut sticlirea apocalipsei / și datoriile mele neplătite și viața mea – / (și, doamne, avea anii mei și lacrimile mele). / Bătrânul câine scos la plimbare în splendoarea ultimei dimineți de iarnă – / împins o mie și una de trepte, una câte una / până la capăt și mai departe / de unde nu mai există / nici o întoarcere" (*Plimbarea de dimineață*). Câștigând în substanță mai ales odată cu volumul *Bătrânețile unui băiat cuminte*, această lirică a colapsului ontologic și scriptural pendulează între presentimentul, resimțit cu tot mai multă intensitate, al morții, și dezabuzarea pe care i-o provoacă poetului textul. Actul poetizării va fi privit acum cu

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

neîncredere, chiar cu ostilitate, ca o operațiune „cu rest" (așadar, imperfectă), căci realitatea lumii fenomenale se refuză textualizării, astfel încât actul scriptural își pierde caracterul de sortilegiu, el e un *acte manqué*, care nu poate sa genereze decât dezolante „pânze ale Penelopei", aflate într-o perpetuă alcătuire și realcătuire: „Toată iarna am scris la povestea vieții mele, / la poemul pe care trebuie odată si odată să-l termin. / Într-o cafenea ieftină de cartier, pe acoperișul / atelierului de bobinat / ca un lăcătuș încovoiat, ca o brută de ceasornicar am lucrat la el fără milă / Afară ningea și eu îmi încălzeam mâinile la căldura lui. / Afară se întuneca și cuvintele îmi luminau degetele și fața. // L-am scris pe coaja copacilor. A doua zi / am auzit de departe zgomotul sacadat al topoarelor – / de departe am simțit mirosul spirtului și al focurilor de tabără. / L-am scris pe foșnetul ierbii. A doua zi / am simțit larma veselă a cosașilor – de departe / am simțit în nări mirosul câmpului proaspăt arat" (*Omul care scrie*). „Autodescrierea" reprezintă o probă ontologică esențială; în această lume a vitalității în declin și a crizelor dramatice de identitate, a exista e perfect echivalent cu a fi scris: „a venit vremea să-mi termin poemul. Strigătele s-au isprăvit, / marile ploi sunt și ele pe sfârșite. / Departe, peste oceane de sticlă / cascada genunchilor tăi se sparge de stânci. // Acum va trebui să-mi termin si eu poemul – / ca să pot să trăiesc / va trebui să-l închei ca pe o veche uniformă militară; / va fi ca și cum voi pleca într-o lungă călătorie. / Voi închide ușa, voi scrie pe ziduri cu sânge de miel, voi bate în cuie fereastra – / dâre groase de var voi trage pe garduri, / îmi voi umple trupul cu grăsime de urs" (*Poemul*). Dar viața nu se lasă inscripționată, iar actul scriptural nu generează decât „măști" lipsite de viață, dublete fantomatice, care aparțin tuturor și nimănui în același timp, ceea ce face ca textualizarea să capete dimensiunile unei acțiuni sisifice care ilustrează mecanica absurdă a existenței: „Toată iarna am lucrat la povestea vieții mele. / Haide, mi-am zis, odată și odată tot va trebui sa înfrunți realitatea; / odată si odată va trebui să te desparți de acest poem! // I l-am arăta omului care păzește rezervoarele de apă ale orașului / și acela mi-a spus ca seamănă cu povestea vieții lui / i l-am arătat marelui mutilat de război și acela / a recunoscut că are chiar sângele său" (*Omul care scrie*). În consecință, masca lirica predilectă va fi aceea a „băiatului rău", care refuză să accepte convențiile textului și ale textualizării: semne al frondei (acea „frondă rece" care vine din minte și nu din inimă, specifică optzeciștilor), scriitura în răspăr sau parodierea actului textual nu reușesc să genereze, inevitabil, altceva decât text, astfel încât lehamitea existențială se convertește într-o paroxistică lehamite

scripturală, iar tentativa inscripționării realului nu lasă în urma ei decât o oboseala uriașă: „Cu focul stins in vechea mansardă, / cu țigările pe sfârșite, cu lupii la ușă / (ah, la flăcările lor mi-am scris o viață întreagă poemul) / după ce am urcat un munte de plumb literă cu literă / sunt singur și în tăcerea din jur / aproape aș putea să luminez" (*Comerțul cu indulgențe*). Tentativa de evaziune din „carcera scripturală" (mai redutabilă încă decât cea ontologică), utopia ieșirii din angrenajele „inumane" ale textului nu fac decât sa potențeze, în cele din urmă, conștiința încarcerării definitive în spațiul textualității, acea conștiința de „ocnaș al cuvintelor" care aduce în poezia lui Traian T. Coșovei accente de o gravitate extremă: „când noaptea coboară cu gesturi egale / și în măruntaiele ei înstelate se întinde fericirea cu câini, / să-mi fac catrafusele,să pleznesc ca o punga cu vitriol / în orașul acesta de sârmă ghimpată ? / Să-mi iubesc cămașa de forță, să-mi limpezesc sufletul / și ploaia să mi se pară / părul lung, electrizat, al norilor ?". Căci, dincolo de predispoziția lui pentru ludic, pentru arlechiniadele melancolice și pentru grimasa ironică, Traian T. Coșovei rămâne, în partea cea mai rezistentă a liricii sale, un poet al „obsesiei textuale", adică al conștiinței că emitentul de scriitură este subordonat total și definitiv în raport cu „ilimitatul" textului, care își impune întotdeauna necesitatea, determinismul, încă și mai rigid decât cel al realului.

Teoretician al „realismului senzorial" și al „noului antropocentrism", ALEXANDRU MUȘINA se lansează în explorarea realul, elaborând, cu un desăvârșit simț plastic, scene de ciné-verité sau „tablouri de gen" în care observația realistă e deturnată spre grotesc și caricatural: „curând vom intra în tunel lumina se va impalida / ca o tânără în pragul maturității timizii / jucători de cărți reminiscență a unor / mentalități depășite lasă deoparte / dreptunghiurile verzi precum cartelele tinereții boeme participă / la conversația elevată în curând / vom sări afară hop – la iată orașul / turistic internațional lumina ochilor noștri / nevestele și soții și pruncii" (*Lecția a cincea. În tren*). Există în asemenea poeme un fel de hedonism vizual, o voluptate a contactului frust cu lucrurile, poetul jubilând, ca odinioară Voronca, în fața maldărelor de zarzavaturi, în timp ce „ziua recoltei" devine o adevărată sărbătoare a ochiului avid de concret: „ziua recoltei / cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei grași atârnând / de la an la an mai bine îmi ajut / o zi frumoasă ieșim în stradă dans la rue televizoarele / albesc zidurile caselor aplauze ce mulțumire / să vezi prețul verzei la 0,95 și ceapa ca o fecioară / sigură de ea și demnă

deși cam din topor abia / cu 2,60 înfășurat / ca un știulete în trei pulovere avansez / printre tarabele încărcate toamnă bogată riche automne" (*Lecția a patra. La piață*). Aceste „feerii" în registru ingenuu au însă tendința de a se degrada aproape simultan în parodic, lumea capătă aspectul unui uriaș teatru de marionete, iar poemul devine un inventar de automatisme comportamentale, marcând degradarea vitalului în mecanic: „în camera cu leandrul sprijinit / de un tub de neon mă gândesc la tine / corectez extemporale je être tu être și așa mai departe / mâinile execută mișcări complicate / după un program bine pus la punct voi fi / totuși util societății tu plângi / răscolind clipele cuvintele banale / ca niște molii așezate pe umerașele albe / cele mai nobile sentimente / il être nous être vous être" (*Lecția a treia. În cameră*). Aici, cotidianul contrariază prin banalitate și meschinărie nevoia de fabulos, astfel încât poezia lui Alexandru Mușina va aluneca de la notația autenticistă spre un soi de „himerism" sui-generis, configurând, pe urmele oniricilor, „picturi metafizice" în registru grațios sau terific, cu „zboruri" chagalliene, dar și cu scene de supliciu grotesc: „Pregătiseră cu grijă seara, o fardaseră așa / Încât sa nu mă excite deloc, apoi au adus / Cristalele acelea mari, cu câte o vână pulsând. «Sunt pentru relaxare, mi-au spus. Noi avem grijă / Întotdeauna de clienții noștri» // Atunci a intrat o femeie. Gândacii nichelați / Lipiți de tâmple au început / Să-mi ardă pielea. «Iubește-o ! mi-au spus, / Totul va fi bine, vei fi / Răsplătit regește.» «Vax» / Am răspuns. Atât. Seara / Se dezbrăca încet. Sexul / Ei imens îmi acoperea tot mai mult ochii. // «Tu ai vrut-o», mi-au spus, / Când ușile s-au prăbușit în celule și hematomul / Mi-a cuprins fruntea. «iubește-o !, mi-au spus, / Va fi bine, iubește-o și totul se va / Aranja !» «Vax» le-am zis : / atât mai puteam, atât mai puteau suporta / Piticii căpoși ai oaselor, nimfele / îndărătnice ale limbii «Ești un prost !» / Mi-au spus. Și m-au lăsat în pace. // M-am trezit pe podea. Eram gol. Singur. Cu urme / De gheară la-ncheieturi. De dinți / Pe gât și pe umărul stâng. Cu pielea acoperită / De o secreție gelatinoasă, transparentă" (*Experiența a treia. Descântec de dragoste*). Acum, poemele lui Alexandru Mușina stau sub semnul metamorfozelor monstruoase sau evocă antropogeneze burlești, devin alegorii ale „morții în text", populate de prezențele „călăilor textuali" ce săvârșesc ritualul magic al trecerii din realitate în textualitate: „Arta metamorfozei constă / În suprimarea aerului dintre celule. Ele atunci / Se transformă într-o pastă gelatinoasă, pe care / O recompunem cu un aer special în forma dorită. Mi-au explicat. / Eu am închis ochii : Țin minte, în stânga era așezat / Un ghiveci imens, cărămiziu. // Mi-au luat capul, au

scos aerul, apoi au modelat / Niște frunze mari, cărnoase. / Mi-au luat gâtul, au scos aerul, apoi l-au separat / În câteva tije gălbui, pline de sevă. // Mi-au luat trunchiul. Au scos aerul, au ștanțat / Un fel de copac verzui. Materialul rămas / L-au pus deoparte" (*Experiența a patra. Lecția de agronomie*). Așa cum se poate vedea, lumea textului, cu „îngerii săi exterminatori", funcționează ca o uriașă pompă de vid, sugerând „vampirismul" hârtiei care reduce omul în carne și oase, supus legităților operațiunii de(auto)textualizare, la bidimensionalitatea ființelor scrise. El dobândește aspectul omului-plantă, reprezentare antropomorfă a textului însuși, cu reticulele sale de semne, sau se metamorfozează într-o stranie ființă mono-oculară, posesoare a „ochiului ciclopic" care constituie prin excelență instrumentul textualizării realului: „Stai aici! mi-au spus. Rezistă. / Vom veni peste 3000 de ani. Eu am deschis / Ochiul. Ești cel mai bun, / Mi-au spus. Ne întoarcem cu aprobarea / (...). // Eu am deschis / Ochiul. El a rămas deschis" (*Experiența a opta. Lipirea de retină*). Oscilând astfel între reportajul autenticist și vizionarismul burlesc, între foamea de real și fascinația textului, cu legile lui inumane, poezia lui Alexandru Mușina se va înfățișa ca o mixtură de cotidian și de fabulos, unde anecdoticul este convertit (pe urmele lui Mircea Ivănescu) în „literatură", prin intermediul hiperbolelor ironice, care au rolul de a bagateliza atât universul experienței de zi cu zi cât și mitologia Textului și a Cărții, iar poezia nu mai este decât o uriașă mistificare, o producție de „trucaje", ca în cunoscutul poem *Budila-Express*, o „autobiografie fabuloasă", care, pornind de la mitul, tratat în registru parodic, al „artistului blestemat", denunță simultan meschinăria realului și minciuna literaturii: „Cei care m-au iubit au murit înainte de vreme, / Cei care m-au înțeles / Au fost loviți pe la spate și înmormântați în grabă, cei / Care mi-au tras le xerox programul genetic au înnebunit / Și-și plimbă în soarele amiezii / Privirea tumefiată, creierul mirosind a cloroform". Compus după metoda secvențională a lui T.S. Eliot, poemul conturează topografia unui Waste Land grotesc, care, convertit în „literatură", își face încă și mai pregnant încărcătura de derizoriu, în timp ce actul scriptural capătă (în spiritul teoretizărilor lui Derrida din *Farmacia lui Platon*) toate valențele unei operații cosmetice, care, în loc să estompeze mizeriile cotidianului, le ridică la coeficienți încă și mai înalți: „Și noi am călătorit cu Budila-Express / În diminețile toamnei, în amiezile de vară, / Sub cerul iernii, primăvara am călătorit / Cu Budila-Express. // Și noi am coborât la Hermannsdorf, am văzut / Bidonville-urile din marginea terasamentului, / Nesfârșitele turme de capre râioase, și noi / Am văzut Teliu-Valley, și

noi am auzit / Graiurile amestecate ale triburilor de culegători de ciuperci, / Și noi am prăjit slănină la flacăra brichetelor, am croșetat răbdători, în așteptarea minunii, și noi / Am vizitat Întorsura-City, ba chiar ne-am întors / Cu preafrumoase suvenire". Făcând simultan, ca mulți dintre colegii lui de promoție, comedia cotidianului și comedia literaturii, Alexandru Mușina va adopta adeseori faciesul scriptorului dezabuzat, conștient de imperfecțiunile limbajului și de vidul semantic al semnului, conturând utopia unei comunicări nonverbale, plasate sub semnul „soarelui animal", a unei limbi a celulei și a sângelui ce anticipează semiozele viscerale de mai târziu ale lui Adrian Urmanov: „Am supraviețuit.Ca bursucul / Care vede mugurul verde în somn și oftează. / Sângele știe legea mai bine, iar celula / Comunică direct cu Dumnezeu" (*Oda a XVVV-a. Sol*). Dar visceralitatea pe care o evocă poemele lui Mușina e una agonică, atinsă de morbii disoluției apocaliptice, astfel încât textele sale vor transcrie regresul în plasma primordială, în imanența unei materialități absolute care evocă corporalitatea „mută" a textului și a semnului, supusă propriilor sale legi și necesități: „Așa am învins: mâna a amorțit. / Piciorul a amorțit, gura a amorțit, / Ochii au încetat să mai bată, creierul a uitat. / Așa am învins; limba s-a făcut gelatină, / Oasele s-au făcut gelatină, nervii s-au făcut gelatină. // Degeaba au urlat ca apucatele, / Rânjindu-și colții negri, mici și mulți, / Semenele, poveștile din cărți. Teama e o mamă. / Teama e o mamă bună, iubitoare. / În uterul ei înveți să trăiești. În uterul ei / Sunt alte legi, alți zei, răsare un alt soare. / Un soare vânăt, cald. Un soare animal, / Mai înțelegător decât oricare soare" (*Oda a XVIII-a. Sol*). Avem de a face așadar (ca și la Traian T. Coșovei) cu o vitalitate precară, problematică, situată sub amenințarea „catastrofei entropice", astfel încât viața tinde aici să se reducă permanent la o simplă mecanică, iar ființa umană să capete aspectul mecanismului umanoid, poemele autorului transcriind acum o angoasă a „mașinismului", aceeași angoasă pe care o manifesta Mircea Cărtărescu în fața „mașinii de scris": „Trupul meu are o sumedenie / De buzunare. Nasturi noi. Lucitori. / Ai tu pe tine culoarea, culoarea? Vrum / Vrum, vrum. Aro-ul lui Nae Nae. Muum, vaca în staul, / Plină de lapte. Am tuburi multe și tubușoare, / retorte, fire, diode, transformatoare. Și am / Un trup cu sumedenie de buzunare" (*Cele amestecate*). Odată cu „răcirea" magmei vitale, personajul liric devine, în felul acesta, o piesă a „marelui mecanism" ontologic, este supus unui proces de robotizare, iar viața lui se reduce la o succesiune de automatisme grotești, corpul său – la o colecție de fragmente anatomice și de obiecte domestice: „Se lasă moale în jos.

Își privește / Mâinile. Dă din cap. Se uită în jur: / Dreptunghiuri, cercuri, pătrate. Culori învechite. / Tic, tic. Un zeu mic. Tic, tic. Electrozii. // Ceva îl trage în sus. Ceva îl pune în mișcare. / Picior, picior, picior, robinet, mână / apă mână tub galben periuță pastă dinți mână / apă rece mână apă caldă mână ochi / nas buze urechi mână picior / picior picior mână cămașă braț braț / mână pantalon picior mână nasture / nasture, nasture, nas-tu-re..." (*Trezirea*). Vorbirea, și desigur, odată cu ea, poezia, nu mai constituie, la rândul lor decât niște automatisme, și prin aceasta, niște forme de alienare, generând o uriașă stare de oboseală existențială: „nu am nevoie de metronom conversația-e un metronom inima mea șonticăită țăcănitul / roților trenului sunt poate un om obosit obosit obosit / dar nu terminat fața mea / nu e de cretă e doar buhăită" (*Sâmbăta. Oamenii se macină*). Setea de autenticitate, pe care Alexandru Mușina o împărtășește cu colegii lui de promoție, constituie resortul principal al unor asemenea poetizări, pe parcursul cărora lumea meschină a experienței capătă forma unui univers carceral, ce înjosește și alienează. „Marginea", pe care Mircea Cărtărescu sau Florin Iaru o contemplau cu un ochi mai curând amuzat, dobândește la Mușina aspecte terifice, oripilând mai ales prin lipsa ei superlativă de adevăr.

Prezentă și în volumele mai vechi ale lui Mușina, „vitalitatea agonică" este interogată, palpată, răsucită pe toate fețele în *Regele Dimineții* pe linia unei „ontologii a declinului" ce-și extrage esențele din conștiința acută a fragilității tuturor rosturilor și rostuirilor omenești. De aceea poetul se va autodefini de la bun început ca exponent al unei umanități „reziduale", a cărei existență se desfășoară pe fundalul unui cosmos atins de colapsul energetic și al unei istorii maligne, traversate de spectrele călăreților apocaliptici; „Sleite sunt vinele cerului, obosită carnea pământului, / Plini de ciuperci plămânii aerului. Născuți / Prea târziu,născuți prea devreme, / Sub un semn strâmb, când uneltele / Ele însele, suflete simple, s-au umplut de tumori / Și se-ncurcă unele-n altele, făr' să priceapă de ce. // Din Răsărit, de unde altădată venea / Tânărul Baldur, călărețul cu lancea de aur, / Fiul Moșului Soare, -au venit călărești de ceață, / Îmbrăcați în sânge, spunându-ne / Că aceasta-i lumina. Că sângele închegat / E adevărata lumină. / Au venit, cu-o pecete-n loc de gură, cu țevi de pistol / În loc de ochi. Cu o ceată de slugi: / Pedestrași de funingine și cenușă, gânduri dospite / În spatele casei, acolo unde se-ngroapă / Copiii lepădați înainte de vreme, Câinii turbați, unghiile tăiate și părul" (*Fiul iernii*). Produs al unei vitalități epuizate, risipindu-și aproape instantaneu toate facultățile creatoare, acest *homo apocalipticus* posedă toate tarele „vârstei de

fier", e un „eșec ontologic" care poartă, înscrisă în codul genetic, legea necruțătoare a entropiei: „Noi suntem fiii iernii. Născuți // În cârpe putrede. În zilele / Când Moșul Soare trăgea să moară, undeva / Dincolo de mlaștini, într-o colibă / Din oase și piele de ren. // Mamele noastre-au fost veștede, bătrâne, / Femei trecute înainte de vreme, cu toată căldura / Strânsă-ntr-un loc. Ca într-un tuci, / Ca într-o vatră de lut. Noi trebuia / Să fim stropi strălucitori, de aur și foc, / Topind gheața, arzând cârpele putrede; / Repede ne-am prefăcut în negru tăciune" (*Fiul iernii*). Plasată sub semnul zodiacal al Tumorii, lumea din textele lui Alexandru Mușina seamănă ca o picătură de apă cu spațiul „transpolitic" al sistemelor saturate și al excrescențelor metastatice, așa cum îl descria Jean Baudrillard; prin urmare, aici, obiectele agresează, iar materia anorganică are strania proprietate de a metastazia, răspândindu-se pretutindeni și invadând în cele din urmă țesutul vital, pe care încearcă parcă să-l secătuiască până și de ultima picătură de viață: „Prin casele noastre trec mii de tuburi și fire, / Mii de furnici, șobolani care visează / Și lasă-n urma lor milioane de căcăreze. Mâna învinețită de frig, părul năclăit de sânge, / O gaură în stern, unde se adună gunoiul, / O chiuvetă plină de vase nespălate și vomă. / Dar mintea mea? Hello, se vede ceva? / Se vede ceva dincolo de pielea tot mai bătrână? / De oasele măcinate de singurătate? // Căldură, căldură, căldură! Repede, șobolanul / A născut o mie de pui, să-i strivim, furnicile / Au izbucnit din gură, din nas, să le strivim, / Gândacii răsar de sub unghii, să îi strivim! / Repede, repede, cu spray, cu detergent, repede, repede, / Să rămână totul curat!" (*Faianță*). Lumea „tumorii" este însă totodată și lumea „terorismului generalizat", în care catastrofa pândește de pretutindeni și fiecare prezență umană constituie o amenințare virtuală, cu cât mai vagă cu atât mai terifică; „Din turnul de apă ei împrăștiau / Fluturași albaștri cu roz pe care scria / «Tot înainte» «Viitorul cu noi» «Luminoasă e calea» / Și așa mai departe // Sângele se agățase de cer / Ca un copil de pântecul mamei înainte / De violul bronhiilor, înainte / De țiuitul metalic al celulelor asediate / De microbi și lumină. // «Stăpânilor!», am urlat, «Camarazi!», / «Slugi netrebnice!», am urlat sub soarele nemilos, / Sub mâzga de microbi «Opriți odată / Fluturii voștri de hârtie, opriți caracatița nevăzută / Ce-mi acoperă cu încetul meningea, / Ochii de prinț, sexul curat și puternic, opriți!»„ (*Amiază plutonică*). Sentimentul primejdiei iminente împinge acuitatea senzorilor până la paroxistic, corpul intră și el în categoria obiectelor ostile și amenințătoare, astfel încât personajul liric își scrutează cu anxietate fibra somatică, își interoghează țesuturile, îi invocă la tot pasul

pe „zeii subcelulari": „Iarăși pe piele mi-a răsărit / Un roșu arhipelag. Să fie arheii / Celulelor? Nemulțumiți. Să fie daimonii / Ficatului, splinei? Să fie micii zei / Ai vaselor sangvine? // Port cu mine un animal uriaș, / Un continent, o galaxie. Nimeni nu știe cu-adevărat / Ce se petrece acolo. Din când în când / Primesc semne: un dinte găurit, o vânătaie, / Un roșu arhipelag pe mâna mea stângă" (*Arhipelagul*). Dacă somaticul este amenințat de expansiunea țesuturilor maligne, „cancerul" ce se insinuează în profunzimea materiei sufletești este tristețea, iar sub acțiunea ei subiectul uman își pierde capacitatea de a trăi micile bucurii care reprezintă sarea și piperul existenței, de a jubila în fața miracolului cotidian, descoperind lipsa de consistență a „realului" ce dobândește acum ceva din evanescența mirajelor: „Daruri ale aerului, ale luminii obosite, / Ale unui Dumnezeu tot mai îndepărtat. Semne vagi / Pe spatele Diagramelor Lui // Când tot ce ai iubit se scufundă încet, / În aer, în lumină, în mâzga din creier... / Și rămân... Ce rămân? Mici reflexe în aer, / Cicatrici, o muzică ce dilată / Imperceptibil celulele" (*Micile daruri*). Momentul de climax al acestei scleroze care atinge progresiv psihicul și somaticul este (cum ar spune Angela Marinescu) „tăcerea sexuală", agonia instinctelor și sleirea capacităților afective: „Noi nu mai avem dreptul să iubim / Fiindcă știm: repede trecătoare e febra, / Mirarea, durerea, rușinea... / Nesfârșită, nesfârșită oboseala. // Oboseala de după dragoste. În care uiți, ești uitat. / În care din tine nu mai rămâne decât un abur / Ce se destramă încet. // Nici o urmă în aer, pe masă, pe covor, în piele. / Nici o urmă pe cearceafurile proaspăt spălate. / Doar oboseala. Nesfârșită. Oboseala" (*Noi nu*). În această lume, aflată foarte aproape de colaps, personajului liric nu-i mai rămâne decât să încerce, printr-un proces de alchimie interioară, conversia entropiei în negentropie, tentativa de a da un sens lucrurilor și întâmplărilor, luând act, cu o luciditate superlativă, de răul lumii și răul istoriei: „Eu știu că ei sunt aici, chiar dacă / Culoarea li s-a schimbat, chiar dacă mamele noastre / Din vintrele lor le-au dat, fără să vrea, puțină căldură, / Eu știu. Și-i de ajuns / Să privesc fața de cârpă, trupul degerat, putrezit / Al mamelor noastre, ca să îmi reamintesc" (*Fiul iernii*). O copleșitoare stare de oboseală a luat acum locul „realismului senzorial" din primele versuri ale lui Mușina, dar poetul are capacitatea de a-și transforma trăirile depresive într-o mică „eroică", afirmând, pe linia unei înțelepciuni care pare să recupereze ceva din valorile milenare ale stoicismului, triumful moral al individului, de o (aparent) deconcertantă fragilitate, asupra „tumorilor" fără leac care deformează lumea actuală. *Regele dimineții* (probabil cea mai bună carte a lui Alexandru

Mușina) este astfel, înainte de toate, o „pravilă de morală practică" și un manual de înțelepciune, o carte nu a entropiei, ci a negentropiei.

Pe ROMULUS BUCUR generația „furioasă" a *Fracturilor* l-a considerat unul „de-ai lor", iar faptul nu trebuie să surprindă prea mult, pentru că poetul arădean a dus mai departe decât orice autor optzecist formula poemului autenticist, lipsit de veleități „metafizice" și mai preocupat de pulsul realului decât de virtuozitatea metaforei. Spre deosebire de colegii săi de promoție (un Cărtărescu, un Iaru), Romulus Bucur nu descoperă însă în spectacolul străzii prilejuri de delectare sau amuzament; peisajele sale „stradale" sunt lipsite de policromie, epurate cu grijă de orice tentă de pitoresc, iar orașul e un spațiu mai degrabă ostil sau oricum lipsit de căldură, cu pâcle, ploi și singurătate: „Acest spațiu cu parcuri, bănci / și ore învrăjbite, / cu ploaia lui de întuneric / murind încet. / Trecători întârziați / înfloreau și se scuturau / în aerul greu. // *Hai acasă cerul / e o piele udă / de care mărunții șobolani / trag să acopere lumea*" (*automobilul negru*). Prin urmare, decorul citadin nu stârnește nici un fior de curiozitate, ci o mișcare de recul, astfel că, departe de a împărtăși plăcerile unui flaneur sensibil la poezia orașului, poetul se simte în largul său în spațiile închise, care fac posibile micile scene de tandrețe, emană căldură, sunt protectoare ca niște cochilii: „pe perete / poza bunicului / cu mustăți și uniformă / de cătană / chezaro-crăiască / (brusc realizez că lumea / ar continua să existe și fără mine) // în acest moment / se deschide ușa / și intri / începând să deșerți / un buzunar de castane // una mie / una ție..." (*un buzunar de castane*). Orice prilej de apropiere este, de aceea, bine venit, iar mesele „burgheze" de familie nu sunt, nici ele, disprețuite, căci apropie, restabilesc legături, prilejuiesc comuniuni aproape euharistice cu căldura solară conservată de carnea policromă a fructelor: „nici nu-i ceva nou pe timpuri / era chiar și un cântec / dar acum vreau să vorbesc / despre ananas portocale / banane mere pere piersici / cireșe vișine căpșune / – eventual sub formă de compot – / strânse cu grijă peste an / și despre cum ne adunăm / toată familia în jurul mesei / în noaptea de anul nou / ca un melc în cochilie / ne luăm de mână și / renunțăm la metafizică / și la simboluri / și ne bucurăm / că trăim" (*salată de fructe*). Viața conjugală, lipsită de explozii pasionale, oferă la rândul ei o empatie molcomă, posedă ceva din căldura domoală a unei sobe de teracotă: „e fată bună acum / în loc să frec pe jos să bat covoare / sau alte alea ce intră în atribuțiile / unui soț nu model dar barem normal / eu scriu poezii / pentru liniștea noastră / adică îi

întind colile de hârtie / acoperite cu un scris oricum / greu lizibil și văd / că mă privește tandru ca și cum / s-ar abține să-mi zică vreo două / totuși frântă de oboseală / se așază cinci minute / în fotoliu și mi le cere / zicând apoi sunt bune / lasă-le așa nu schimba nimic" (*nevastă-mea*). Căci poetul are fobia frigului, pe care îl descoperă pretutindeni, în spațiul exterior, dar și în profunzimea propriilor sale țesuturi, pândite parcă în permanență de pericolul unei glacificări iminente, iar textul transcrie trăiri „la cea mai joasă temperatură"; „aș putea copia inscripțiile / de pe două morminte alăturate / ați fi obligați / să mă credeți că e vorba / de bunicii mei zăpada / ce le acoperă frigul și / zăpada din cimitir / faptul că eu însumi / aș putea deveni / un paralelipiped de gheață" (*katharsis*). În consecință, presentimentul morții apare de timpuriu în poemele lui Romulus Bucur, iar, sub acțiunea acestuia, lumea capătă tot mai mult configurația spațiului vid, e un univers rezidual, al „cojilor" și al „frunzelor jupuite" „plaja pustie / cinematograful pustiu, / cu coji de semințe pe jos / urletul pustiu / în care stai și cânți / cu jale cumplită / viața lumii / scrisă pe foi jupuite / de pe inimi vii / (...) văzut de sus văzut de departe / omul părea că n-are moarte / văzut de departe văzut de sus / omul părea că e în plus" (*omul cu chitara*). În felul acesta, autorul descoperă că toate experiențele omenești stau sub semnul timpului tenebros, devine nostalgic, contemplă, cu ochi aburit, exponatele din muzeul trecutului, a căror caducitate îl fascinează: „am fost la iași «o nouă generație de poeți» / prezentată de laurențiu ulici / la cluj unde am cunoscut-o pe oana / mirosul de mici și zăngănitul halbelor de bere / urcă până la mine de la / terasa alăturată mă duc să-mi continuu / reveriile în parc sub o salcie / lângă o cascadă artificială citind / montale contemplând apusul soarelui / alți vilegiaturiști care mănâncă / semințe joacă / cărți dezleagă / cuvinte încrucișate mă obsedează / o sintagmă dintr-un poem (propriu !) / «greutatea cernelii pe hârtie» fără / să fiu în stare să-mi aduc / aminte restul poate / e cazul să / găsesc o nouă imagine fericită / ca e să rămână / – ea singură – // după ce a transformat / faptele în cenușă" (*anul 1978*). Asemenea stări de melancolie instaurează un soi de acalmie a simțurilor și dacă e adevărat că, nu în ultimul rând, optzecismul poetic se poate defini prin formula „realism senzual", senzațiile capătă în poemele lui Romulus Bucur accente particulare. Căci, departe de o poseda acea intensitate a privirii pe care o revendica Alexandru Mușina în numele „noului antropocentrism", poetul vede „încețoșat", percepția vizuală e în permanență „filtrată", „ștearsă", ia tot timpul o anumită distanță față de lucruri: „să pășești în tablou la fel / cum ai intra(t) / în expoziție privirea

să / mângâie mobilele vechi să / se scade în lumina / filtrată dintr-un pahar / cu apă de pe pervaz" (*să pășești în tablou la fel*). Senzațiile auditive sunt, la rândul lor, surdinizate, trecute parcă prin niște straturi de vată, mărturisind despre o sensibilitate aproape letargică, pe jumătate anesteziată: Duminică. / Familia așezată / în jurul mesei. / «Când eram eu de vârsta ta...» / (Glasurile celorlalți / ajung la tine / ca bolboroseala / cuiva ce se îneacă / în băutura rămasă / pe fundul unei uriașe sticle)" (*Copil găsit*). Minimalismul lui Romulus Bucur, despre care s-a vorbit cu atâta insistență, se dovedește astfel (și) unul senzorial; pierzând în intensitate, senzația se încarcă însă de inefabil, iar senzorii dobândesc capacitatea de a disocia nuanțele cele mai subtile, astfel că poetul apare adesea (mai ales în poemele sale de dragoste) în ipostaza unui degustător de senzații plin de rafinament, operând cu texturi de imagini de o mare finețe, care se nasc din conlucrarea tuturor simțurilor. Niciodată prea apăsate, aceste imagini mai mult sugerează decât reprezintă, se nasc din tăceri și din spuneri, din umbre și din lumini, din pete de culoare parcă întâmplătoare: „vezi prin geam o rază de soare / și (încerci să) îți închipui / că e încă vară // (o portocală – nu-ți vine / s-o cojești de teamă / să nu apară o zână șoptind «apă» / stingându-se de sete apoi) // un animal ce se face mic ascunzându-se în blana sa / trupul băiețesc / fără rotunjimi // (gata vacanța acum ne îmbrăcăm frumos / și ne jucăm de-a femeile și bărbații)". Poezia lui Romulus Bucur se dovedește în felul acesta mult mai elaborată decât pare la prima vedere; cu atât mai mult cu cât poetul posedă și o impresionantă știință a compoziției; rareori poemele sale au o dezvoltare lineară, căci principiul după care se poetizează aici este acela al „potecilor care se bifurcă" (evocate de altfel în titlul unui poem), astfel încât textul capătă configurația unui arabesc, devine în final altceva decât părea să fie la început, are rupturi semantice, inserții, schimbări de persoană, alternanțe de planuri temporale, așa cum se întâmplă de pildă în acest poem, care trebuie citat în întregime: „în zori am intrat la arest / (era duminică și peste noapte / fusesem caporal de schimb) / fruntașul nencescu / mă aștepta la post cu nervii / în pioneze culcat pe șubă / îmi bag piciorul nici în permisie / nu-mi dă drumu' deși mi-a promis / și nu pleca poate fac vreo prostie / am arma încărcată / atunci se ivi / de undeva ofițerul de serviciu / la care nencescu sări în picioare / își puse pe umeri șuba / ca pe o tohoarcă și raportă / că la postul lui nu s-a întâmplat / nimic deosebit // nu înțeleg ce caută / în toată povestea asta / cimpoiețul din cocorăști // astfel totul e clar / și ceainicul luat acum / o clipă de pe foc / pe care-l țin în mână / nu-l trântesc nu-l arunc / și mândria

mea rănită / ideile de a mă face / cioban sau călugăr / sau măcar să / las dracului tot să / zac într-un ungher / (ești soț și tată ai / responsabilități datorii față de ocietate / / dar nu s-a întâmplat / nimic deosebit / scriu scriu scriu scriu / pe hârtie de culoarea / consistența / gustul / cenușii" (*grădina potecilor care se bifurcă*). Găsești în asemenea texte aproape toate achizițiile poeziei mai noi (începând, la zicem, de la avangardele interbelice), pe care Romulus Bucur le întrebuințează, cu ingeniozitate desigur, dar și cu ceva din dezabuzarea unui spirit sceptic, care nu mai crede în nici o retorică. Așa se face că micile nostalgii sau reveria melancolică și, până la urmă, poezia însăși devin aici (ca la mulți dintre poeții Grupului 80) obiectul bagatelizării sau al deriziunii, o deriziune mai curând blândă decât sarcastică, fiindcă poetul nu are vocația nihilistă a avangardiștilor de odinioară, e blazat și nu revoltat. Oricum, contribuția lui la configurarea unui nou concept de poeticitate, care se realiza la începutul anilor '80, rămâne esențială, iar influența sa asupra ultimelor promoții poetice (recunoscută de altfel) ține de domeniul evidenței.

Lirica vizionară și metafizică

LIVIU IOAN STOICIU, ION MUREȘAN, NICHITA DANILOV, VIOREL MUREȘAN

Unul dintre aspectele cele mai provocatoare ale poeziei lui LIVIU IOAN STOICIU este deschiderea spre politic și spre „filosofia istoriei", care va conduce spre o fericită fuziune între textualism și poezia eschatologică. Astfel, volumul *Singurătate colectivă* este o epopee apocaliptică, un fel de *Legenda a secolelor* în registrul absurdului terifiant care pornește de la viziunea istoriei ca text, ca produsul unei scrieri malefice care are drept punct de origine și punct de sosire neantul. Perspectiva este aici în mod evident nihilocentrică, în spiritul modelului apocaliptic, fixându-se asupra caracterului fantomatic al istoriei, a cărei „ipocrizie" e percepută ca o suită de măști și de travestiuri ce particularizează timpul „real" al fenomenelor sociale. Un timp ce nu reprezintă decât jocul mirajelor grotești și al aparențelor, ce disimulează nimicul din care se naște și pe care îl întrupează istoria înțeleasă ca o fugă de semne; „Tolănită pe nisip, cu / spuzeala ei de stele rămasă în afara gratiilor, cu atât, un ochi care privește în cer, cu un ochi / care privește în pământ, demon, / femeie dintre acelea ce au gustat cu vârf și îndesat

din / viața de altădată... Cu protuberanțele // care țâșnesc naturale, catifelate din ea, / mângâietoare trufii / ale gândului poate fi ea mereu mai / mult decât este ? Când / Doamne, va fi putregăită mâine, poimâine... Ce / spune ? Ai să judeci, ai să mă judeci și // ai să simți ; și ai să reduci / pe fiecare la adevărata lui valoare. Într-o lume / i-lu-zo-ri-e" (*Mâine, poimâine*). Maimuțele și papagalii din imagineria acestei lirici subliniază caracterul de automatism absurd al unei experiențe istorice conducând către degradarea umanului într-o corporalitate grosieră, fapt care poate fi asociat cu schema solidificării, caracteristică „vârstei de fier". Căci, așa cum arata René Guénon, timpul apocaliptic se particularizează printr-o „materializare progresivă a mediului cosmic", printr-o solidificare paroxistică a corpurilor și prin trecerea subtilului în forme de existenta tot mai grosiere. Această corporalitate malignă se asociază, în poemele lui Liviu Ioan Stoiciu, cu mitul unei „bătrâneți fără tinerețe", figurile de bătrâni care-i populează poetizările sugerând devitalizarea superlativă a unei umanități asupra căreia se exercită energiile malefice ale unei istorii entropizate : „Zdrențăroși, bătrâni imitând strigătele / papagalilor, când gâjâite, când puternice, înconjurând o maimuțică, o / copilă, goală, păroasă, fiică a nădejdii, a / nădejdii că, totuși, se va schimba ceva în bine anul ăsta, / abia ieșită pe / poartă, cu două fețtile în loc de ochi, o maimuțică / legată cu o liană la / buric, visătoare, care se zbătea, sărea, se scălâmbăia și // care deodată se repezi asupra / papagalilor să-i mănânce !" (*Privind în zare*). Tablouri ale „vârstei întunecate", textele autorului se întemeiează acum pe o viziune *à rebours* a schemelor „progresiste", legate de dinamica morții și resurecției : ele transcriu episoadele unei „învieri" cu semn negativ, care duce la conversiunea îngerilor în duhuri necurate, și tribulațiile unui eu supraindividual, legat de arhetipul omului-text, care îi servește de suport scriiturii malefice a istoriei : „Mâzgălituri, / talazuri, coline pline de maci de un roșu / trist, prevestiri / ale măririi viitoare, talazuri, // zgomote ale obloanelor închise ; «unii sunt de părere că oamenii / nefericiți și săraci / fără speranță trebuie uciși» În ciuda strădaniilor // cerești, «această părere este rea» o / zi după ce furtuna de primăvară a lovit zona. Decăzând / fiecare din îngeri / în duh necurat (...) Acoperiți cu toții de niște mâzgălituri ; din / care se poate înțelege că / zeii / îi sunt favorabili armadei ? Zeii... // Mâzgălituri, talazuri, coline" (*Înviere*). Tot de imagistica miturilor eschatologice ține și obsesia „timpului mort" care, la sfârșitul „vremurilor" (așa cum arăta același Guénon), tinde să se transforme în spațiu, ca și imaginea unei umanități „punctiforme" ilustrate prin „omul-furnică" și sugerând acea reducție la

numeric care – precum se poate citi în *Domnia cantității și semnele vremurilor* – constituie semnul esențial al „vârstei de fier", în timp ce „drumul spre o nouă esență" reprezintă căderea în afara umanului, regresul în demonia materiei: „Un convoi de furnici în mers «înspre / o altă esență» Ce / mai e și asta. Esența? Un convoi / condus după cine știe ce anomalie / a mișcării / lunii; atâta tot? Poate, nu doar atât... Aici, unde / fiecărei furnici îi / este mormântul, în țara furnicilor; un convoi cuprins de un fior / inexplicabil" (*Înspre o altă esență*). Astfel încât experiența istoriei se plasează din perspectiva viziunilor apocaliptice cultivate de Liviu Ioan Stoiciu sub semnul creației în răspăr, al creației cu semn negativ, când „tiparele" sunt alterate, transformându-se în „machete", în simulacre vidate de orice energie germinativă: „O înălțare cu / machete de păsări? Mari / impulsuri. Până / ce vor fi descoperiți peste trei mii, doisprezece / mii de ani în rocile / sedimentare, mame, machete, separat și copii, straturi, straturi, o / parte menținuți, poate, cu puțin / noroc, în bună stare, conținând în ei toate cele necesare unei / vieți ulterioare" (*De la haos la cosmos*). Construind în maniera „utopiei negre", autorul proiectează acum secvențe dintr-o „bravă lume nouă" – amestec de iarmaroc și de lagăr de concentrare, traversat de imaginile „actualizate" ale călăreților apocaliptici: „Chipuri: Marx / Engels și Lenin, mascați cu / tot felul de costume care sugerează călăreți. Călăreți / pe cai? Poate călăreți pe cai, aruncând / pământ peste focul nopții...și / după ce ne-am încredințat că tăciunii sunt stinși / am / pornit la goană, gata să / ne luăm zborul, lăsând în urmă / crucea. Crucea mă-sii! Prin / pâcla vrăjită ce începea să se ridice" (*Ale căror chipuri erau puse pe niște perne*). Caracterul coșmaresc al acestor viziuni (căci Stoiciu nu scrie – așa cum s-ar părea la prima vedere – poeme protestare, ci proiectează, la modul profetic, ample vedenii apocaliptice) provine din răsturnarea perspectivelor temporale, din substituirea viitorului cu trecutul, în conformitate cu mișcarea unei istorii „demonizate", care nu reprezintă decât o producție de neant: „Nu vă ajunge? Apa murdară a / trecutului a inundat uscatul, aici / a mai rămas un loc. Aici? Aici unde e un smârc al / îndoielii cum nu mai e nicăieri. Aici, unde te-au născut, te / recunosc la lumina sufletului; tu / mă recunoști? Apropie-te, aprinde lumânarea; regăsiți după urmele din lutul peșterii..." (*Nu va ajunge*).

O conversiune în elegiac a versetelor oraculare se produce în ciclul *Noapte de dragoste străveche*, cuprinzând poeme ale luptei cu absurdul, născute din sentimentul rupturii între nevoia de sens a subiectului uman și lipsa de sens a lumii și a istoriei, care sfârșește prin a genera o uriașă oboseală existențială.

De aceea, acum vor fi invocate „chemările la dispariție", iar patetismul oracular se transformă în dispoziție thanatofilă: „calc mereu pe urmele mele, urmele / mele înghețate, ale tristeții; sunt zeci de kilometri / cunoscuți pe de rost înaintea / mea, când am mai trecut eu oare pe aici? Pe / aici pe unde căldura și ținuturile / siderale / dăinuie, aceleași; și pe unde pasările ciripesc? Nu? N-am mai trecut eu niciodată pe aici. poate / a trecut tata, la vârsta mea, sau tatăl lui / tata sau tata-lui-tata-lui tata... După o noapte de dragoste străveche! Ah! idol subpământean al tămăduirii, n-ai nici o soluție pentru / mine? Cu ajutorul buruienilor morții măcar; / dă-mi inimă de copac și trup mineral, dă-mi suflet de fiară / sălbatică, numai / să nu mai cunosc restriștea / omenească" (*Eutanasie*). Moartea, care constituie ultima iluzie a unui ego ce trăiește coșmarul „vârstei întunecate", nu întârzie însă să-și dezvăluie încărcătura de demonism, identificându-se cu o pervertire a naturii umane, cu trecerea acesteia în diabolic: „Glasul tău amețitor, îndrăgostit, plin de duh, împotriva ordinii, impregnat / în zid astă / toamnă, când am stat împreună aici, lângă / un pâlc de crengi necunoscute, în / Grădina Botanică, să / fim imortalizați, legal, de un aparat de fotografiat și / când am fost împușcați, punându-ne / coarne unul altuia, coarne de drac, îmbrățișați, strâns, glasul / tău impregnat în zid a / înverzit azi, mușchi, a crescut / mușchi, ocupând vreo cinci metri pătrați" (*Epitaf*). Între utopia „morții colective" și angoasa singurătății, umanitatea din poemele lui Stoiciu traversează toate meandrele căderii în istorie, în ipostaza unui Iov supraindividual, copleșit de absurditatea „marelui mecanism" ale cărui angrenaje sunt mânuite de „demiurgul malefic" ce pregătește momentul prăbușirii finale, regresul în haosul absolut, aceasta lirica propunând astfel una dintre cele mai coerente configurații ale orizontului apocaliptic din poezia românească actuală, trecând de la neliniștea „textuală" a discursului autoreferențial la cea a vizionarismului eschatologic.

Vorbind despre poezia lui ION MUREȘAN, Radu G. Țeposu preciza că, uzând de dereglarea sistematica a simțurilor exacerbate până la inflamarea lor, poemele acestuia se nutresc dintr-o „mizantropie vizionară", din impulsul frenetic de a transcende datele experienței și „de a sălta ființa în metafizic". Formula criticului are meritul de a evidenția dimensiunea polemică (în accepțiune etimologică) a acestei lirici care consemnează încleștarea spiritului cu lumea și a poeziei cu viața, ajungând să transcrie, în cele din urmă, aventurile dantești ale gândului în bolgiile unui terific și totuși seducător

infern al cuvintelor. Poezie a poeziei, firește, dar nu numai, căci descoperind ambiguitatea esențială a actului scriptural, Ion Mureșan va fixa, în veritabile ecorșeuri, ce uimesc prin precizia aproape halucinantă a liniilor, anatomia și fiziologia secretă a spiritului. Și dacă în viziunea sa, realul e reductibil, finalmente, la un ghem de antinomii, gnoza pe care o propune poetul va fi una tutelată de Ares. Războiul ascuns care se desfășoară în toate zonele existenței provoacă spiritul, îl contrariază și îl atâță, astfel încât el se revarsă peste lumea experienței, erodând-o si violentând-o. Poemul nefiind, dintr-o asemenea perspectivă, decât o modalitate de a dinamita realitatea.

Sugrumat între „perdelele experienței", actantul acestei lirici are astfel revelația ambiguității sale interioare; scindat între starea angelică și colcăiala instinctului, „îngerul" său lăuntric resimte fascinația voluptuoasă a turpitudinii. El asistă la proliferarea haotică, de țesut canceros, a fenomenalului, iar cuvântul, el însuși, este „bolnav", zămislit din tensiuni și din antinomii: „Îngerul vorbește cu mine cu voce de broască / și cu voce de pasăre, vai / Cum voi îndrăzni eu oare să-mi ridic limba / printre buruieni, / căci, iată, ferestrele cârciumii umflându-se ca niște / săculeți de piele catifelată / și ca niște ugere de vacă / și din ce în ce mai aproape roiurile de fluturi / întunecați, foșgăind hămesite // (...) Îngerul vorbește cu mine cu voce de broască / și cu voce de pasăre / și-mi zice grindă putredă și vânăt turn, / burete cu perucă, burticică a spiritului și genunchi ce sângerează / pe un prundiș de aur și-apoi coboară-n mine, / se îneacă, / bolborosește lasciv, se îndepărtează" (*Între draperiile experienței*). Viziunea lumii ca „război" se asociază, pe de alta parte, cu simbolistica armelor tăioase, care, mai mult decât o emblemă a virilității războinice, trimite spre schema „diairetică" a separării și purificării. Ea traduce nostalgia ordinii și a coerenței într-un spațiu bântuit de epifaniile animalității colcăitoare și agresive: „Cu săbii roșii de lemn în mâini loveam în dreapta / și în stânga / și continuam războiul întrerupt în copilărie. // Bântuiți de o viziune cutremurătoare, noi, / rușinea orașului / continuam războiul întrerupt în copilărie. // Dar ea, ca o vulpe, ca o dihorniță, ca o nevăstuică / A trecut printre noi cu sânii bâlbâindu-i-se de fericire / Și foarte clar, ca niște saci negri, ca niște sâni negri / Mormintele se bâlbâiau fericite în cimitir". Aceluiași registru al voinței separatoare îi aparține imaginea extrem de frecventă a ochiului „textual", chemat să structureze lumea amorfă a empiriei. Iar poetul inventariază acum disfuncționalități ale organului vizual, rateuri ale privirii, care nu mai descoperă însă, în felul acesta, ca la poeții obiectelor, țesătura secretă a universului obiectual, ci exteriorizează

insuficiența organului cunoscător: spiritul: „Ochii mei mici, ochii mei atâta de mici încât privirea / cum nu poate ieși prin ei / iese prin piele ca o spumă roză" (*Primăvara*). De aceea paradisurile lui Ion Mureșan sunt universurile de sticlă, lumile transparente, mai apropiate de limbajul simbolic al modernismului, care privește lucrurile ca pe niște embleme ale metafizicului ce transpare prin ele, lumile unde actantul liric visează să se metamorfozeze într-o uriașă lentilă, ceea ce trimite cu gândul deja către repertoarul de instrumente optice din imagistica textualismului: „Încăpățânatul Spinoza / se va trezi cu gândul să-și lustruiască / ochelarii din rotule și / văzând toate acestea prin lentila tavanului / va începe să se agite, să mormăie fericit / Chiar de acum din momentul acesta / suntem nemuritori" (*Tratat despre natură*). Analogia cu limbajul simbolic al modernismului nu poate fi însă împinsă prea departe, căci, în această ipostază, lentila joacă rolul unei „proteze" substituite organului, iar universul de reverberații și transparențe din lirica lui Mureșan nu reprezintă în fond decât o halucinantă procesiune de simulacre. Astfel că poemele sale vor deveni poeme ale văzului textual, care, pierzându-și priza asupra realului, percepe din interior lumea evanescentă a textualității, ajungând la conștiința textului care se autopercepe în procesul producerii sale: „Acum, iată-l, îl vedeți și dumneavoastră, iese surâzând / vine spre noi cu o găleată ruginită în mână și ne arată pe fundul ei, printre bulgări galbeni, / printre pietricele, / cum sare, cum se zbate, cum se rotește înnebunit / un ochi mic negru răutăcios" (*Grup de bătrâni lângă casa poetului*). Această foame de transparențe nu reprezintă însă decât o fațetă a viziunii antinomice și tensionate a poetului. Imaginea ochiului cunoaște în multe din poemele lui Ion Mureșan ipostaze degradate: adeseori, ochiul se transformă astfel într-un organ al inconștientului tenebros, iar sinonimele sale vor fi acum tunelul sau mlaștina, odată cu evocarea stării de somn a privirii: „Îl fait froid. El face bine și frig. privirea doarme / în ochi încolăcită ca un / șarpe. limba verde și despicată iese dintre pleoape / și atârnă, umedă și tremurătoare, pe obraz. Doarme privirea în cap, sâsâie și șuieră și / scoate tot felul de sunete scârboase" (*Poem de vară*). Opacifizarea privirii transformă ochiul într-un instrument al destrucției, care abolește în aceeași măsură universul obiectual și spațiul textualității, căci lumea percepută prin intermediul ochiului negru are toate datele unei infralumi, alcătuindu-se din dejecții si reziduuri ființiale refulate în zonele întunecoase ale interiorității. O infralume care ajunge, în viziunea lui Ion Mureșan, materialul cel mai propice al actului textual, confundându-se cu substanța poieinului: „Tot ce am

uitat, molozul, zgura, resturile / constituie într-adevăr realitatea / lucruri și fapte pe care dinții nu le-au putut roade, cuțitele nu le-au putut înjumătăți, din aceste / produse ale uitării / pe care ghearele obosite le scot mereu din baia / de acid a memoriei / și le aruncă cu scârbă, (...) numai din acestea / se poate constitui cu adevărat o lume nouă" (*Constituirea realului prin uitare*). Această lume e replica lumii diurne a spiritului, care, păcătuind printr-un exces de rigoare, readuce în poezia lui Mureșan starea de insurgență. Dar coborârea în „tunel" va însemna, pe de altă parte, o reducere a existentei la polul sau instinctual – experiență demonică, deci tot a infrarealului, întrucât se întemeiează (în termenii lui Hugo Friedrich) pe potențarea răului animal prin exersarea perversă a inteligenței: „În zori o călărire pe vierme. / Spatele lui moale sclipește în iarbă. Se ridică / și coboară / capul lui alb printre florile de rapiță până iese întreg din soarele de nisip ! / e ca și cum ar ieși de sub pleoape și m-ar privi în ochi / cu ochii lui roșii și triști. Eu sunt sufletul tău, încalecă" (*O călărire în zori*). Iar odată cu această experiere a tenebrosului, limbajul poetic se va transforma la rândul lui într-un infralimbaj, poemul apărând ca o negație a spiritului (și, prin urmare, a limbajului „transparent" al ideilor), care conservă substanța, dar nu și forma rostirii, devenind instrument de producere a unor substituți ai semnificatului ce se anulează în permanență unul pe celălalt, adică devenind text: „O vremuri pe când casa noastră înflorea pe țărmul / unui limbaj lunecos / Pe cuvintele ieșind din scorburi vorbitoare / asemenea melcilor urcau pe ziduri... / Apoi blândele, prăfoasele arhive ale ospiciilor / unde am cercetat semnele inventate de nebuni, / unde am inventat o mare istorie a lor. // pe care scriind-o în chiar semnele acelea uscate / nici eu vreodată n-am putut-o citi. / De aceea am inclus-o în poemul / care nu poate fi înțeles" (*Poemul care nu poate fi înțeles*). Utopia pe care o vizează de astă dată reveriile scripturale ale lui Ion Mureșan asociindu-se așadar cu ideea „scriiturii opace", a literei indescifrabile care constituie materia primă a travaliului textual. Astfel încât, într-un anume fel, această lirică reprezintă un soi de istorie a scriiturii, în trecerea ei de la simbol la semn și într-o epopee a textului.

Deloc darnic cu producția lui poetică, abordând, în viața de zi cu zi, faciesul unui Marmeladov devenit liric, poetul s-a transformat aproape pe nesimțite într-o legendă, iar „mitul Mureșan" a luat tot mai mult locul omului în carne și oase. Atât de așteptatul volum *Cartea Alcool* nu numai că mai adăugă o piatră la temeliile acestui mit, dar (ceea ce este desigur mai important) atinge acel grad înalt de autenticitate, când viața scrisă și viața

trăită ajung să se confundă în totalitate, transcriind tribulațiile unui personaj torturat de anxietăți dostoievskiene, angajat într-o aventură a limitelor pe care o străbate cu bravură și demnitate. Volumul nu e câtuși de puțin o colecție de cântece goliardice, căci aici alcoolul joacă același rol pe care îl avea mezcalina în experiența vizionară a lui Rimbaud. Cu deosebirea că, în poemele lui Mureșan, este vizată nu doar o dereglare a senzorilor somatici, ci și a organelor sufletești, poetul „producând", printr-o practică vizionară ce-i este proprie, trăiri și stări de conștiință, nu atât simple viziuni, ci, mai degrabă „viziuni ale sentimentelor": „Ea stă pe genunchii lui. La orice mișcare / scaunul țipă sub ei ca un pescăruș. / «Morții ei de viață» – zice el din când în când, / dar bărbatul cu barbă ce șade în fața lor nu aude. / (Cotul pe masă, mâna ca o scoică la ureche): (/ Bărbatul aude doar un vuiet de valuri și lin, odată cu masa, / se clatină în bătaia valurilor" (*Sentimentul mării într-o cârciumă mică*). Transcrierea unor asemenea momente când lumea exterioară își pierde contururile, fiind înghițită de plasma lăuntrică a viziunii (care a devenit mai reală decât realitatea) presupune, firește, un limbaj special „de unică folosință" care are propria lui gramatică lui în răspăr, căci vizează opacizarea sensurilor, nonexpresia (ca la Virgil Mazilescu) și e opera unui operator scriptural prin excelență „neîndemânatic". „El bea mereu băuturile acelea urât mirositoare / și plângea și-i cânta la ureche cântece din ce în ce mai porcoase, / dar ea nu-i înțelegea disperarea. / Vedea cum o ciupercă violetă îi acoperă pieptul, dar ea nu-i înțelegea disperarea. / / Apoi au venit îngerii. Umblau pe el ca furnicile pe mușuroi, / și cu dinții prinzându-l de păr l-au târât pe un drum pietruit și prin iarbă / până în grădină. Acolo, la o masă de sticlă au mâncat, au băut și au dormit, / Iar în țara lui începuse să se vorbească o altă limbă. / / Ea îl vedea stând cu capul în jos în lumină. / Cu capul în jos, pe jumătate digerat, / În lumină ca într-un stomac nesătul. / Și nici noi, Doamne, noi bătrânii, noi înțelepții, nu am înțeles. / Nu am putut. / Căci întotdeauna adevărul a fost opera unor oameni neîndemânatici" (*Opera unor oameni neîndemânatici*). Născute astfel din beția simțurilor, dar și a cuvintelor, dintr-o ebrietate fertilă a imaginație care generează adevărate vortexuri imagistice, poemele lui Mureșan vor avea aerul unor mistere din care nu e exclus câtuși de puțin metafizicul, se constituie în parabole cețoase, greu descifrabile, care par să constituie treptele unui traseu inițiatic, sunt etapele unui necesar „anotimp în infern", „judecăți provizorii" care ar putea face accesibilă ascensiunea spre paradis: „Stai! Dați parola! «Viața e hotărâtă pe marile birouri», am zis / Către capul chel ce a țâșnit de sub rochia

Klarei, / (Dacă rochie se poate numi o ploaie de dinți de pisică) / «Eu sunt Simulantul / am adăugat / eu cânt în altă carpetă, / eu mor în alt război, / eu măsor cât de aproape e omul de oasele lui» // Ca o moară cu ciocănele – atunci – a venit peste mine corul copiilor: / «Despre el am citit în cărțile de citire: / el e Arpentorul, el e Simulantul, / e singurul care a dat parola greșită / el știe că adevărul e falsul. / El e săculețul în care ne-a fost trimisă inima lui / De acum înainte nimic nu mai poate fi măsurat, / de acum nu mai putem fi duși în ispită»" (*Cântecul Arpentorului*). Asemenea peisaje infernale vin pe linia unui „vizionarism negru", iar poezia pare a fi manifestarea unei energii demonice (în accepțiune mai curând goetheană), care, prin intermediul unei alchimii interioare e „transmutată", convertită în melos, ajungându-se astfel la sublimare, la anihilarea forțelor tenebroase ce țin de „păcatul originar" al faptului de a poetiza, ce nu e câtuși de puțin, așa cum credea Hölderlin „cea mai inocentă dintre toate îndeletnicirile": „Eu cânt forța neagră din capul meu, / la ordinul forței negre din capul meu. / Cânt printre ceaiurile reci un cântec rece și sec, / Un cântecel care paralizează imaginația / la fel cum ghețarii paralizează aromele. / Acum sunt liniștit, mintea e limpede, / limpede și sterilă. / pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge / deasupra ceștilor albe. / Aromele se subțiază ca foița de țigară / și se lipesc pe cuburile de gheață. / Ca timbrele" (*Cântec negru*). Din acest moment, poezia devine o formă de luptă cu „demonul", o activitate paradoxală, în care forțele tenebroase ale psihismului sunt, pe rând, conjurate și exorcizate, un joc, mereu pe muche de cuțit și aproape sinucigaș, cu fauna infernală a inconștientului: „E toamnă. / E ziua eclipsei. / Luna rotundă și galbenă tremură în pahar. / Printr-un ciob de sticlă afumată cu lumânarea văd cum un muscoi negru trece peste bec. / Cu ochiul înfipt în spinarea dihaniei îi trag capul de sub piatră / Spinarea ei grozavă șerpuiește ca trenul prin munți. / Cu unghiile trag locomotiva dihaniei de sub lespedea de piatră. / Îngerașii de pahar se prind de mânuțe și, cuminți, dansează în cerc. / Îngerașii de pahar dansează și cântă în jurul nostru. / «Totu-i vis și armonie»„ (*Pahar*). Iar cârciuma se metamorfozează la rândul ei, căpătând aspectul chiliei monastice sau a cuptorului alchimic, în vreme ce combustia în etil se convertește într-un exercițiu ascetic, într-o formă superlativă (și marmeladoviană) de umilință. Peste amplul poem *Întoarcerea fiului risipitor* pare să plutească astfel promisiunea (încă problematică, de vreme ce finalul poemului rămâne deschis, iar tratarea motivelor evanghelice e uneori la limita blasfemiei) împăcării cu Dumnezeu, Ion Mureșan preluând de la înaintașii-i iluștri acea pletoră de

artiști dăruiți alcoolului pe care îi celebrează într-un text cu inflexiuni villoneşti, credința că cei blestemați sunt, de fapt, cei aleși, alcătuindu-se într-o stirpe ceva mai aparte pentru care (cum ar spune Mateiu) Dumnezeu are cumpăna strâmbă și înșală la cântar. Oricum, în acest grup de ființe bântuite în egală măsură de conștiința damnării și dorința de mântuire (amestec poate nu chiar atât de paradoxal cum ar părea la prima vedere) poetul Mureșan se impune ca o voce de prima mărime ce reușește să dea substanță nu unui dosar clinic al alcoolismului, ci unei metafizici a chemării etilice. Desigur, demersul său nu e unul foarte canonic, dar se pare că sfințenia se găsește de obicei undeva în imediata apropiere a ereziei.

NICHITA DANILOV se diferențiază de grosul promoției optzeciste cultivând un „lirism metafizic" întemeiat pe tehnica aglutinărilor imagistice stranii, uneori dezvoltate narativ în fabule sau alegorii voit greu descifrabile, sugerând tensiuni legate de sentimentul unei realități ininscriptibile, disimulate de policromia fenomenalului. Dacă unii dintre poeții promoției anterioare (Almosnino, Fati, Abăluță) erau preocupați de elaborarea unei „poezii a obiectelor", lirica lui Danilov e una a transobiectului, care e determinabil doar ca „diferență" în raport cu realul; el constituie „fața ascunsă" a acestuia, ce poate fi sugerată prin magia configurațiilor, după regula „câmpului" constituit din tensiuni care aici sunt (așa cum se întâmpla și la poeții onirici) metafizice, dar și semiotice. Prin urmare, poetul se aventurează într-o deconstrucție a realului, funcționalitatea actului scriptura fiind aceea de a crea imaginea ‚răsturnată", „ca în oglindă", a lumii empirice: „Apa mă luă de mână / și mă duse la / capătul drumului / acolo curgeau pietrele / acolo valurile stăteau pe loc" (*Apa*). Trecută prin mecanismul nimicitor al oglinzii (prin urmare „textualizată"), realitatea se desface în segmente multicolore, care vor fi reasamblate, asemenea cioburilor dintr-un caleidoscop, generându-se lumi posibile și universuri experimentale. Materialul acestor „decupaje" poate fi la fel de bine alteori Bibliotextul, conținutul Scriptotecii Universale, astfel încât actul poetic devine acum „rescriere" sau „intertextualizare": „Un jos e totul: / vântul spulberă cărțile / apoi le-așază-n mâini / în loc de evantaie. Țipă așii, damele și craii / în întunericul ochilor / ca niște abstracte cucuvaie" (*Nimicul*). Plecând de la fragmentele de real sau de la segmentele decupate din palimpsestul literaturii, Danilov execută colaje ce dovedesc un admirabil simț plastic, iar poemele lui par uneori tablourile unui De Chirico sau Dali, constituindu-se în pictogramele unei transrealități enigmatice: „în fiecare

zi la ora cinci seara / apare o doamnă cu pălărie galbena ca floarea-soarelui / și haine vișinii / și vrăbiile graurii și sticleții / (câteodată se / rătăcește și câte un canar) / o năpădesc din tălpi / și până-n creștet / ciorchini de păsări stau / pe umerii ei și pe / locul unde de obicei / ar trebui sa fie sânii proeminenți / acum niște găuri / prin care țiuie vântul" (*Peisaj diurn*). În mitologia lui Nichita Danilov, asemenea personaje grotești reprezintă figurile umanoide ale realității „secunde" a textului, astfel încât măștile comice pot să se convertească în „cavaleri apocaliptici", ce declanșează „locomotiva nimicitoare" a mașinăriei de inscripționat: „Și domnul Anatol / de acum un bărbat corpolent / își aruncă pe umăr fularul roșu / (...) și atunci ochii i se încețoșează / iar glasul se rupe din piept / strigând: feriți-vă vine / locomotiva secolului" (*Anatol*). Într-o asemenea lume, aflată într-o permanentă alcătuire și dezalcătuire, granița dintre realitate și ficționalitate nu poate să fie decât extrem de labilă, existența e îndoielnică, iar ființele care o populează sunt, la rândul lor, mai degrabă pictogramele unei scrieri divine: „Bătrâna domnișoară sau doamnă / doamna ducesă / ducesa cea verde / antica noastră profesoară / cu pălărie de pai / nu-i altceva decât / tot o formulă chimică / scrisă de Dumnezeu / pe tabla bolții senine / ca de altfel și lanul / de grâu în apus / peste care se-nalță / tăcute păsări de seară" (*Lecția de chimie*). În felul acesta, poetul ajunge la formula unui „baroc scriptural" care anulează linia de demarcație dintre lucruri și semne și în virtutea căruia viața nu este „vis" (ca la reprezentanții barocului istoric), ci scriere, textură de semne antrenate într-o mișcare neliniștită, ceea ce duce la transformarea anxietăților ontologice într-un soi de angoasă a textului, perceput acum în ipostaza „cadavrului cosmic": „Noaptea spăla biografiile morților / și le întinde la uscat pe terasă / dar morții nu au biografii / trăiește fiecare cum poate / și pe unde apucă. / Unii vin aici pe terasă să admire / orașul luminat de sfârșitul de secol / alții își privesc cu nostalgie / fostul trup ajuns amintire / cum atârnă pe sârmă / legănându-se în bătaia vântului" (*Noapte*). Nu e mai puțin adevărat însă că poetul proiectează permanent asupra dioramelor sale baroce o lumină demistificatoare, care le conferă culoarea vulgară a kitschului, astfel încât lumea lui Danilov devine una „la second-hand", pusă sub semnul minciunii estetice și al lipsei de autenticitate, iar poemul metafizic capătă dimensiunea farsei dezabuzate: „În oraș seara curge lent / ies toate sufletele de la second-hand / /. Sângele meu tânăr călărește pe străzi / calul lui orb tropăie pe trotuare / fecioarele albastre alunecă prin înserare / cu picioarele subțiri, ca de iezi. / / Prin oraș seara curge lent / ies sufletele toate de la Second-Hand"

(*Second-Hand*). Frisonul apocaliptic, pe care Nichita Danilov îl împărtășește cu colegii săi de generație, dobândește astfel aici o dimensiune estetică, identificându-se cu conștiința kitschului, care a devenit o normă de existență. În consecință, sentimentul agonicului coexistă aici cu secvențele unei „apocalipse de gang", jocul cu pictogramele fiind supus acum unei operațiuni de „gomare" care nu discreditează metafizicul (chiar dacă acesta nu mai este trăit la temperatura marelui vizionarism), ci subliniază lipsa de disponibilitate la metafizic pe care o aduce secolul kitschului și al benzilor desenate. Iar poetul pare a trăi cu nostalgia unor alte vârste ale poeziei, ceea ce le infuzează pictografiilor sale patina melancolică a caligramelor „retro".

Poemele lui VIOREL MUREȘAN par compozițiile unui Magritte trecut la literatură, căci poetul e un veritabil orfevru al aglutinărilor imagistice insolite, elaborând „pânze" în care până și lucrurile cele mai obișnuite dobândesc o aură de stranietate, regnurile se amestecă, iar formele sunt surprinse într-o permanentă metamorfoză: „locul / unde ard gunoaiele / pe când ziua e pe sfârșite // în față pe o pânză / cineva a pus soarele / mai încolo era luna umplută / cu păsări moarte și zdrențe // din lună ieșea / coada unei pisici" (*Locul unde se ard gunoaiele*). De la japonezăriile cizelate cu delicatețe, autorul are însă capacitatea de a trece cu nonșalanță la vastele panorame votive, traversate de sarabande și procesiuni ale morților, ticsite până la refuz – parcă în virtutea unei spaime superlative de gol – de apariții terifice, care amintesc de viziunile apocaliptice ale lui Bruegel sau Bosch și peste care planează lumina sângerie a unui crepuscul universal: „de atunci / lovim în tobe când pleacă / rațele sălbatice / iar mâinile noastre întinse / se topesc ca plumbul / în găurile roșii din văzduh // (...) pe valuri de sârmă plutim ne rărim / sângele unui câine picurând în prăpastie / moartea se plimbă iarăși pe țărm / cum ai arunca o pelerină peste animalul ucis // tatăl meu acum presat într-o carte / are părul negru și obrazul rece de porțelan / e ca și tatăl lui de peste pod / și ca tatăl tătâne-său / cu care stăm la aceeași masă-n grădină / și cu gesturi slabe / mai ducându-ne mâna la tâmplă / trecem unul prin altul / în dans / cu o ceașcă de rouă pe frunte" (*Ceașca de rouă*).

Aerul de pictură suprarealistă, care se regăsește în cele mai multe din poemele lui Viorel Mureșan, nu trebuie să surprindă, căci autorul și-a însușit la perfecție câteva principii din rețetarul onirismului elaborat pe vremuri de Țepeneag și Dimov; mai întâi pe acela al vizualității, apoi pe cel al „configurațiilor" (asociații neobișnuite de imagini de felul unui *concetto*, pe care

cei doi „papi" ai grupului oniric îl propuneau în locul dicteului). Autorul *Buchetului de platină* a știut însă să dea o dezvoltare personală rețetelor oniriste, el este un dimovian în spirit și nu în literă, propunându-ne, într-un fel, versiunea „neagră", traversată de terori eschatologice, a dimovianismului. Lipsite de luxuriantele cromatice și de efectele de lumină „speciale" din lirica lui Dimov, viziunile lui Viorel Mureșan sunt dominate de invazia negrului și a umbrei ca și de obsesia materiilor tenebroase: „în octombrie acest an am scris și multă poezie de dragoste / dar deodată / precum în aerul din gura unui pod / o pisică neagră se arcuia / într-un fel chiar răsfățându-se / pe coala albă din fața mea // apoi / m-a vizitat un șal negru întins frumos pe o scândură / mișca numai franjuri către copaci când l-am purtat prin grădină" (*În octombrie anul acesta am scris și poezie dar deodată*). Fragilitatea existențială, spaimele și atacurile de panică nu mai pot fi compensate aici prin transformarea lor într-un spectacol luxuriant și feeric, ca la autorul *Deschiderilor*; ele vor fi exhibate, fără a fi exorcizate căutuși de puțin (dovadă că ne aflăm la o altă vârstă a poeticității) pe parcursul unei pantomime sinistre, care se transformă treptat în supliciu grotesc: „limba / prinsă într-un parapet de piatră / prinse a-și îndoi genunchii sub ea / a-și pocni tot mai des fruntea cu palmele / a-și da peste cap ochii / a-și smulge masca // *Colibă din trestie, colibă din trestie! Zidule, zidule!* // să străbatem în caravană un drum foarte lung și obositor / afișând râsul cel mai răutăcios: // *Colibă din trestie, ascultă! Zidule, ia aminte!* // o limbă ce juca în timp ce din ea curgea sânge" (*În octombrie anul acesta am scris și poezie dar deodată*). Din momentul în care vocația spectacularului nu se mai poate constitui într-o terapie a animei macerate în negrul trăirilor tenebroase, dar și al cernelii, personajului liric nu-i mai rămâne decât să-și scoată masca, devenită perfect inutilă, dar aici smulgerea măștilor e echivalentă cu moartea, iar rostirea directă, nemediată de ingenioasele jonglerii imagistice, se convertește în epitaf: „așa vor spune / îl atrăgeau cârciumile / și cimitirele / și nu scria mai mult de două versuri / pe an // i-au plăcut noaptea / și străzi lăturalnice acoperite cu iarbă / și de nicăieri nu s-a întors / fără umbra femeii / care împletește un anotimp de dantelă / deasupra unei prăpăstii // a ținut o morișcă în calea vântului / când n-a mai fost vânt / a lăsat urme / pe zăpada albă / până când zăpada albă s-a subțiat // urmele lui s-au făcut iarbă" (*Cenușă din Paradis*).

Cu și mai multă intensitate sunt resimțite în lirica lui Viorel Mureșan (poet „livresc" ca mulți dintre autorii promoției '80) „moartea cărților" (ades invocata „liniște din Byblos"), transformarea filei inscripționate într-o

pagină mută și ilizibilă, iar a semnelor grafice în simple „obiecte": „mi-am amintit că uitasem o carte deschisă / printre filele ei se coc mere / la capitolul următor / o broscuță verde ascultă ploaia pe lac / din cerul căzut / ies solzii de crocodili ai acestor case // și sfârșitul răspunsului: / – *să dispară liniștea din Byblos*" (*33 de rime pentru umbră*). Dacă la Dimov se poate vorbi despre o neliniște provocată de disiparea aproape instantanee a mirobolantelor mozaicări de imagini, poemele sale funcționând după un soi de „principiu al caleidoscopului", anxietățile scripturale ale lui Viorel Mureșan sunt legate de metamorfoza la fel de instantanee a cuvântului într-un semn cu neputință de descifrat, astfel încât travaliul poetic devine o operațiune de reanimare, un fel de „respirație gură la gură", menită să revitalizeze textul aflat permanent sub amenințarea entropiei semantice. Iar această reanimare perpetuă pare a se desfășura în doi timpi, mai întâi operația de aglutinare, care unește de regulă, așa cum am arătat, imagini foarte îndepărtate, iar apoi „decupajul", aplicarea „tăieturilor" (foarte vizibile în amplul poem *33 de rime pentru umbră*, elaborat după principiile fragmentarismului), ceea ce face ca textul să se alcătuiască și dezalcătuiască permanent, dar nu după regula caleidoscopului (ca la Dimov), ci printr-o mișcare pulsatilă, care îi infuzează vitalitate și dinamism.

Neîndoielnic astfel că peste filonul oniric din poezia lui Viorel Mureșan se suprapun anumite elemente ce țin de mitologia textului și a scriiturii, despre care, de altfel, am scris cu alte prilejuri. Important este însă că autorul (în a cărui personalitate, o sensibilitate crepusculară, atentă la aspectele declinante ale existenței se întâlnește cu spiritul calofil și estet al unui bijutier de imagini) reușește să le dea acestor „materiale", care pluteau în atmosfera anilor săi de formație, o întrebuințare profund personală, iar vocea sa lirică are un timbru ușor de recunoscut. Incontestabil, admirabil poet, „autoexilat" la Șimleul Silvaniei, Viorel Mureșan se înscrie (ca și un alt franctiror solitar – Ionel Ciupureanu) în categoria „marilor singuratici" ai poeziei actuale.

Lirica autoscopică

MARIANA MARIN, AUREL DUMITRAȘCU, MARTA PETREU, IOAN MOLDOVAN

Apetitul pentru aspectele burlești ale cotidianului sau fascinația textului sunt străine de poemele MARIANEI MARIN, care scrie o poezie a stărilor interioare, în care lirismul atinge tensiuni paroxistice. Pentru ea, faptul poetizării este un act de o gravitate superlativă,presupunând implicarea totală, lipsită de menajamente, aproape sinucigașă în mișcarea nimicitoare a scriiturii. Și totuși, autoarea nu este nicidecum o „textualistă" (în sensul dat termenului de Marin Mincu), căci, dincolo de transformarea actului scriptural într-o trasare de „dâre" ale vieții, ce se autodevoră scriindu-se, sau de mișcarea pivotantă a poemului care „scrie" și „se scrie" concomitent. este referențial și autoreferențial totodată, poeta trăiește cu o intensitate neobișnuită oroarea de textul care i se dezvăluie in dimensiunile lui „inumane", ca un uriaș mecanism apocaliptic, a cărui unică finalitate este aceea de a ucide. Prin urmare, produsul textual va fi figurat sub forma „mecanismelor diabolice", a „orologiilor infernale" în care se manifestă printr-o mișcare automatizată, pur mecanică, puterea ucigașă a semnului scris: „ea a deschis ușa cu gesturi mici / dar adevărul e că nu a mai găsit nimic / din ultimii cititori rătăciți în sala de lectură. Un război de o sută de ani, i-au surâs / și a bătut ceasul din turn / și ei s-au ridicat de la masă; // și a țipat ceasul de fier / și ei și-au înecat unghiile lor istorice" (*Sângerosii utopiști din epoca foiletonistică*). Antagonismul dintre gândire și viață, care a torturat până la nevroză spiritul fascinat de disonanță al modernismului capătă aici așadar aspectul tensiunii paroxistice și paradoxale dintre actul scrierii, învestit cu atributele unei funcții organice, de vreme ce pare a se naște direct din intimitatea proceselor celulare și produsul acesteia, care nu e decât un reziduu al vieții ce a devenit pur și simplu carbon și grafit. Astfel încât, simultan cu „mașinile infernale", în lirica Marianei Marin își fac simțite prezențele vulcanii și potopurile rimbaldiene, în consonanță cu o retorică a revoltei și a maniei ce are ca obiect limbajul, incapabil să producă altceva decât „avortoni" ai vieții, dejecții vitale, cenuși ființiale și pulbere cosmică. Lumea textului este, în felul acesta, una a cenușii și a vulcanilor stinși, a materiilor reziduale, dar (și din momentul acesta poemele autoarei se vor diferenția net de ale textualiștilor) în viziunea Marianei Marin miza poetizării este tocmai revificarea acestor lave răcite, cărora

emitentul de scriitură este chemat să le infuzeze căldura propriilor sale combustii organice, iar poezia devine o „călătorie spre roșu“ : „În fiecare zi prietenii îmi aduceau o altă imagine / a lumii : / la început totul era o imensă cupolă de gheață / pe care vulturi orbi o purtau pe spinările lor / lunecoase ; / la început a fost dreptul cenușii / și spaima unei voci ascuțite / într-o lumină uscată / căutându-ne / / (...) La marginea orașului sentimentele aveau capul retezat / – Să se dizolve Roma în Tibru ! / Soarele va continua să răsară cât mai aproape / de adevăr / și viața mea va fi ultima minune a lumii“ (*Pe malul liniștit al vulcanului*). Dacă la poeții textualiști, drama e semiotică, ține de un sens intangibil, care rămâne întotdeauna doar „speranță de sens“, iar textualizarea este asumată ca un „destin“ (căci destinul începe acolo – arată Jean Baudrillard – unde încetează „valoarea de schimb“ a semnului), la Mariana Marin e vorba, dimpotrivă, de tendința textului se a se autotranscende nu în căutarea unui semnificat dat ca absență, ci în direcția unei supravitalități ce se manifestă polemic în raport cu lumea moartă a semnelor. La textualiști, viața tinde să se autodepășească, ea devenind „formă“ (adică text), în timp ce la autoarea *Războiului de o suta de ani*, textul încearcă să iasă din sine, printr-un spasm dureros, ca o naștere din carne și sânge, pentru a deveni viață, astfel că poemele sale constituie exerciții chinuitoare de autoscopie, pe parcursul cărora „ochiul interior“ al conștiinței e terifiat de mișcarea anarhică a plasmei vitale, atacată de o boală secretă, care face ca existența să se convertească în agonie. Această experiență a agonicului provoacă o îndepărtare de lumea care capătă aspectul unui coșmar bântuit de prezențe stranii, de reziduurile fantomatice ale unei umanități ce deconcertează prin insensibilitatea la spectacolul suferinței : „Fără să-i invidiezi, privești fascinată oamenii echilibrați ; / Te miri la nesfârșit cum de mai pot surâde (oare surâs să fie ?) / cum de mai pot da sfaturi, rețete de rezistență, / cât de civilizat îmbină ei ziua cu noaptea, / halucinant de civilizat. / Nu, nu-i invidiezi, / doar că nu prea mai crezi că sunt reali. / Deși realitatea ei o fac, / Nu rânjetul tău obosit, grețos, / din spatele acestor ochelari / prin care ai văzut prea multe, / care nu-ți mai folosesc la nimic. / / Alienare, desigur. / Dar alienarea cui ?“ (*Contractul social e bun de la natură*). Lumea va fi, în consecință „inscripționată“ cu semnele morții, ea capătă înfățișarea „vârtejului“ în care se concretizează „fuga realului“ și pantomima oripilantă a nimicirii : „Când m-am apropiat de treizeci de ani / a început vârtejul. / În jur dezastrul devenea tot mai intens. / niciodată nu știam / dacă a doua zi voi mai fi în viață, / dacă nu se va rupe arcul, / dacă rotițele n-or lua dracului la vale / (...) De la un

anotimp la altul, / ba poate mai des / rămâneam tot mai puțini. Una dintre fete spunea / că am devenit niște ciocli" (*Tinerețe fără de artă*). Disimulată în spatele unei acalmii înșelătoare, această spulberare, care antrenează în mișcarea ei nimicitoare deopotrivă omul și lumea, provoacă un fel de metalizare a plasmei organice, o reificare a materiilor sufletești: „Era o acalmie înșelătoare a veacului / care sta să pleznească în pântecul meu de metal. / O fizionomie bătută cu biciușca de fiziologii ale bolilor mărunte, familiare. / Dar cât mister până și-ntr-un herpes! / Într-un ghemotoc de nouă zi, / într-o frunză care începe să-ți crească în ureche, / iederă invizibilă, mustind. // Tu, caravană a nervilor primăvara, / pântecul meu de metal" (*Elegie*). Mișcările memoriei constituie, la rândul lor, sursa unor suplicii lăuntrice, care ulcerează până la insuportabil o sensibilitate exacerbată, căci ele slujesc la resuscitarea timpului „putred", care otrăvește prezentul cu emanațiile pestilențiale ale unei istorii „bolnave": „Dar ca și cum mirosul tău / ar atrage într-o zi roiul de viespi, / tot astfel trecutul continuă să te macine, / să te sărute temeinic, mărunt. / Deasupra patului nupțial / doar imaginea câinelui mort / printre gunoaie / și noile realizări acvatice ori sociale. // Și mai departe, în Andaluzia, țipă noaptea" (*Câinele andaluz*). Încă și mai atroce decât acest rău ontologic este însă răul moral, ce ia mai cu seamă forma „minciunii progresive"; aceasta sporește nimicul lucrurilor și potențează senzația vidului interior. Ea face parte din mecanica trivială a cotidianului și ține de lucrarea demoniacă a „pulsiunii de moarte", anihilează vitalul, căci în viziunea Marianei Marin minciuna este una din formele de manifestare ale nimicului: „Cu fiecare zi devii o ființă tot mai complexă. / Descoperi bunăoară cum ți se grefează / noul organ numit minciună progresivă, / cum este căutat in trecutul tău / locul dubios unde el se va dezvolta, / locul în care va fi silit sa înflorească! / și astfel / cu fiecare zi mai adaugi si tu ceva / putreziciunii progresive / în care se lăfăie un urlet înghețat" (*Puntea măgarilor, podul minciunilor*). Starea de putregai are o imensă putere de contagiune, ea atacă însăși chimia materiei vii, generând un fel de durere surdă, insidioasă, care nu se poate exterioriza pe de-a întregul în urletul producător de catharsis, refuzându-se verbalizării: „Eu, înnegrită de spaimă, / încerc să-mi apropii visul / în care tu te îndepărtezi / odată cu șuvoiul de sânge al zorilor. închid ochii. / îi apasă și pe ei neputința noastră, / îi macină și pe ei tristețea-mumie. / Am dat de fundul sacului, iubire, / ne-am dat cu ei. / Le semănăm cenușa noastră la poartă. // Putregaiul ăsta care îmi stă în gât / și pe care nu-l pot smulge de acolo" (*Putregaiul*). Eul va oscila acum între ipostaza ființei inocente, care

traversează o lume dezumanizată, și sentimentul unei damnațiuni, născute din conștiința „dublului tenebros" care produce dorința de moarte. Astfel încât asistăm la o dedublare a personajului liric, suspendat între angelism și tentația demoniacului, legat de patosul autoanihilării; el se proiectează în exterior, se multiplică în reflexe evanescente sau împrumută identitatea partenerului fantomatic, care nu reprezintă decât o figură antropomorfă a morții: „Astăzi e nunta, gândeam / și nebunia a mai stat o clipă pe aproape. / prin aburi subțiri de alcool / mireasa despre care atât ți-am vorbit / mâna porcii soarelui cu nuielușa de-alun / și apoi se prefăcea că nu știe nimic / despre grohăitul lor sumbru. / Astăzi e nunta, visam / și taverna viermuia ca o mare-n furtună. / O parte din mine aduna jucării, chicotind, / o alta se tăvălea prin altarul smolit, / pe când tu cu o parte din tine / îți imaginai un tren spre infern, / iar cu o alta mânai ușurel / și porcii soarelui prin orașul lumină" (*Poem de dragoste*). „Chemarea morții" generează epuizarea, letargia conștiinței, reverii ale odihnei care se asociază cu aspirația eului de a elimina toxinele maligne ale existenței: „Doamne, / de m-as putea odihni într-un sanatoriu de munte, / printre pastile roz și albastre, / un sanatoriu cu miros puternic de brad / și covoare moi, / cu doamne cochete și nevrozate / de conflicte plăcute, mici, conjugale. / (...) De m-aș putea odihni în fiecare scenariu al vieții, / în cotloane diverse, simple și cinstite, / unde nu există decât un pat în care să dorm / și-un lighean în care să vomit / tot ce dându-mi ai luat, Doamne, / / să tot vomit" (*Elegie*). Viața este resimțită acum ca o „băltire", e un conglomerat de stări amorfe, gândul este supus, la rândul lui, unei „lichefieri", se lăbărțează, dobândește consistența unei lichidități vâscoase, care e echivalentul faimoasei ape thanatizate: „De acolo de sus, / Rolf Bossert îmi face semn să nu tac, / să continui / Iar eu îi răspund cu creierul meu lăbărțat / peste toate aceste trei lumi odată" (*Semnul*). „Condensarea" substanței interioare se va realiza în actul semnificării, care înseamnă a da expresie palpitului discordant și anarhic al vieții lăuntrice, dar faptul scrierii este pentru Mariana Marin prilej de oroare, de vreme ce el oripilează prin ceea ce are mecanic, iar o zonă de interstițiu se manifestă între frisonul vital și dinamica scriiturii, care nu poate ține pasul cu fluiditatea extremă a mișcărilor sufletești, de unde și neputința ego-ului de a-și exorciza trăirile tenebroase prin trecerea lor în scripturalitate: „Atunci auzi scrâșnetul / și mașinăria începe să meargă; poeme / despre ceea ce aș fi putut deveni / dacă bâlciul de dincolo de fereastră / ar fi avut ritmul inimii mele" (*Despărțirea*). Elaborarea eului scriptural este un nou act de dedublare, iar existența personajului liric se

desfășoară în zona de interregn dintre fluxul stărilor de conștiință și albul paginii care conține toate virtualitățile scriiturii, în golul temporal dintre faptul trăirii și faptul scrierii care se acreditează și se discreditează reciproc, în clivajul dintre viață și reflexul ei scris: „Pe geamuri ploaia / înăuntru felul în care / ți-a fost posedată conștiința. / cauți antidotul / te ridici cu oarecare greutate din fotoliu / și te așezi la masa de scris. / Ce bine că foșnetul creionului pe hârtie / nu poate fi ascultat / – dai să gândești / dar în secunda următoare / nu mai ești atât de sigură. / Apeși prin urmare mai energic cu creionul. / Aici în spațiul mărunt dintre pagina albă / și răsuflarea ta întunecată / în teritoriul cenușiului / unde viața e limpede – fraza latină" (*Elegie*). Scrierea reprezintă însă o modalitate de pierdere a sinelui, care va fi prins în angrenajele devoratoare ale textului, devenind la rândul lui semn, iar universul inscripționat nu mai este decât reflexul în oglindă al „marelui mecanism" care transformă viața într-o pantomimă absurdă și neputincioasă: „De-aș fi știut să-mi pierd la timp umbra, / de-aș fi știut să mă arăt singură cu degetul, / să mă predau la timp poliției, / de-aș fi luat calea bisericii / ori mi-aș fi perfectat complexul Karenina... / Nu înainte însă de-a arde totul filă cu filă / de-a mă smulge din toate literele care m-au scris. // Oboseala asta înghețată din ceafă / și bătaia de inimă / din ce în ce mai îndepărtată / sub roțile aceluiași tren invalid" (*Complexul Karenina*). Refuzând în egală măsură minciuna scripturală și minciuna alienării, poemele Marianei Marin vor fi străbătute de un extraordinar patos al autenticității; ele aspiră să dea expresie, adeseori cu cruzime, violență și fără false pudibonderii, adevărului nud și nerușinat al vieții, căci autoarea ridică faptul poetizării la coeficientul unui act existențial, încercând să abolească orice linie de demarcație dintre viață și literatură. Deși mai ales în ultimele sale poeme, poeta transcrie adevărate „călătorii la capătul nopții", aceste texte au o extraordinară forță interioară, care dovedește capacitatea autoarei de a-și asuma în totalitate asemenea experiențe ale limitei și ale agonicului, iar suferința are aici, neîndoielnic, o dimensiune inițiatică și tocmai prin această valență purificatoare și soteriologică pe care i-o conferă durerii, poezia Marianei Marin atinge dimensiunea tragicului, singularizându-se în interiorului promoției '80, căreia poeta îi aparține mai mult cronologic decât prin modul său de a înțelege faptul poetizării.

Sub semnul tragicului evoluează și lirica lui AUREL DUMITRAȘCU, care, în spirit experimentalist, își extrage esențele din categoria agonicului, existența, ca și literatura luând încă de timpuriu în textele poetului ipostaza „jocului

cu moartea", care, asumat și trăit cu o intensitate paroxistică, mărturisește despre destinul unei ființe de deconcertantă fragilitate, ce resimte prin toate fibrele amenințarea exterminării potențiale, legată de însăși condiția lui *homo apocalipticus* și de ontologia mortalității: „– Vin acasă și singur mă joc doar cu Moartea. / Într-o altă iarnă o poveste cu grauri o plimbare / prin munți o altă sintaxă femeia. / O patrie de stele și carne. / Cititorului trebuie să-i spun acum adevărul: / vin acasă și singur mă joc doar cu moartea. / Fără conversație faptele rele se știu. / Un nume (al meu) răsărit deodată pe pagina albă / aproape trufaș predispus la concerte. Și totuși / cine sunt eu cine ești tu în ce magazii un principe / mucezește. / Vin acasă și singur mă joc doar cu Moartea. / Cititorul până la urmă trebuie să știe" (*Cititorul trebuie să știe*). Existența se convertește în felul acesta într-un epuizant exercițiu de mortalitate, pe parcursul căruia moartea provoacă teroare dar și fascinație, iar jocul capătă fizionomia unui ritual sinistru, legat de ceremonia sanguinară a decapitării, care sugerează (așa cum arăta Marin Mincu) echivalența dintre a fi scris și a fi mort, de unde izomorfismul dintre relicvele funerare și imaginea cărții: „ – Prin mai precum în toți anii intru în magazie de lemne și / ies de acolo cu un cap de femeie în mâini: – Doamnelor / și domnilor, altădată erau vremuri mai bune! Un cap de femeie / întotdeauna pune gâtul bărbatului într-un câmp înflorit,dar / aceasta e mai mult decât o fericită întâmplare. E un semn! / zice androginul rânduind cărțile în fereastră lăsându-le acolo / să treacă soarele peste popi și valeți peste dame. / Eu pun capul de femeie în debara nu mai știu ce să fac / desigur mâine îl voi muta în bibliotecă (sunt în stare / să fac una ca asta)" (*Istoria esteticii*). Tocmai în virtutea acestui izomorfism hârtia și cărțile constituie, în imaginarul lui Aurel Dumitrașcu, obiecte prin excelență malefice, pachete de substanță thanatizată, care agresează până la suferință fibra vitală: „– Destule hârtii veninoase așteaptă să muște din mine. / Un pepene roșu se cunună cu un pepene negru / vor locui în cer și vor face avere. / Mie îmi stă în gât un dragon (mi-e bine aproape / nu mai vorbesc), Minuni și furgoane. Și nu mai / întreb când vine ziua de marți. / seara înainte de a uda florile își voi spune / cum moare metafora în spitale". Pagina scrisă posedă însă, în același timp ceva din puterea magnetică a apei „ofelizate", astfel încât poetul va evoca „înecurile textuale", imersiunile în spațiul bidimensional al semnelor scrise, unde – supus inițierii scripturale de un guru cu facies matein – omul în carne și oase va dobândi, în cele din urmă, consistența spectrală a cernelii și a grafemului: „– Trec pe strada mea cu domnul mateiu caragiale / cântăm un cântec de

lume porcos – să vezi, pe ăștia / acuși îi leagă vardiștii pe ăștia îi gâdilă-n creier... / Pe ăștia puteți conta zice zeul din ceriu luându-și pastila / cântând și el acolo cântecul nostru. / Vom uita până la capătul străzii cântecul acesta / (zeul și el) vom cânta un altul. Ochiul meu este roșu. / ochiul domnului mateiu nu este roșu. Las că vine și pena / face ea din scăfârliile noastre mimoze" (*Plimbare de noapte*). Dacă fascinația textului ia, în cele din urmă, forma dorinței de moarte, actul producției textuale stă, la rândul lui, sub semnul „vântului roșu" al crimei, devenind un act de sacrificiu simbolic, prin care viața e zidită în temeliile artefactului scriptural: „– Mai ales dimineața duc de mână o femeie-n poem / tremură adulmecă vântul roșu când bate e o biată femeie / îmi zici și-o duc de mână departe-n poem. / Ce zici de un ceai? mă întreabă și eu mă gândesc liniștit / la jose lezama lima. Ce zici de un film mă întreabă și eu / mi-l amintesc pe tata citind viața lui bonaparte în dimineața / în care s-a dus / Dar nimeni nu poate fi până la capăt străin. Cine mai / crede că macul se ceartă cu mine nu știe nimic / Și ce dimineață prin care zboară veioze ce dimineață / îmi zic. Și ce liniștită merge acum femeia aceasta-n poem" (*Departe-n poem*). Elaborarea textului presupune așadar acțiunea energiilor agresive și autoagresive, e un act de violență exercitat asupra limbajului, destinat să provoace „suferința" cuvintelor, aducând trăirea și scrierea ei la numitorul comun al unei „patetici" ce constituie girul autenticității superlative și având efectul benefic al unei transfuzii cu plasmă vitală: „O vreme lumea începe așa: eu scriu un poem / eu sunt sărac și singur poemul / e sătul de el și de mine stă neînduplecat. / Nu vorbim. Vreau să-l biciui (atât de mult) să aibă dureri la urechile cu care aude / gârgâitul nopților albe / să audă – zic – pentru că nu alta i-i soarta: / să audă cum trece noaptea în viața / mea scurtă să plângă naibii o singură dată / și el. / Să-l pot crede. Nimic mai mult" (*Poemul*). Epuizarea acestor energii aduce oboseala, o stare de sleire care atacă în egală măsură fibrele organice ca și pe cele sufletești, conștiința contagiunii cu materia fantomatică a universului scris, și, odată cu ea, pierderea contactului epidermic și frust cu realul: „– Toate cărțile de care-mi vorbești / încet încet se prefac în păsări de pradă. La fel / într-un port vechi toate femeile pe care le cunoșteam / ajungeau după o vreme regine... «Era un bărbat singur și / la colțul străzii îl aștepta o trăsură» nici una din ele / nu o să spună. Le-aș putea descrie pe rând / într-un peisaj cu șorțuri verzi ori soioase / fericite între detalii livrești. / Un duh trist peste o carne tristă acum. / de aceea vorbesc: să nu mă sperie păsările de pradă / un lac de cuvinte-ntre tine și mine oricât am crede / că ducem o existență reală"

(*Păsări de pradă*). Scrisul nu face în felul acesta decât să sporească conștiința agonicului, înscriindu-se în scenariul unei tragedii fără catharsis și în substanța unei ontologii a mortalității pe care lirica lui Aurel Dumitrașcu o scandează cu o gravitate superlativă. Poet al agoniei perpetue, el are sentimentul claustrării în zonele marginale ale existenței, de unde contemplă cu o privire nostalgică filmului firescului și al micilor fericiri la care e condamnat să nu aibă acces: „Mi-ar fi fost atât de ușor să spun lucrurilor pe nume / să mă întâlnesc pe malul apei cu merișorii sălbatici să / vorbim despre viețile noastre (aici și acum) atât de ușor / ar fi fost. / Nu puteam iubi primăvara și iarna stelele – sunt sătul îmi spuneam / sunt sătul de stelele de prin cărți eu vreau altă poveste / chiar una mai veche ziceam / dar să fie fără de stele. / poate am surâs numai / scriind altceva. Ești incapabil să plângi – mi-a scris / o fată care poartă numele mamei – când vii în oraș toți locuitorii / sunt fericiți. / Nu o cred. Vin în oraș ziua și noaptea toamna și vara" (*Merișorii sălbatici*). În contextul poeziei optzeciste, prezența lui constituie o apariție la fel de neașteptată ca și aceea a Marianei Marin.

În viziunea MARTEI PETREU, poezia se definește ca un „joc cu verbele", este „istoria" în desfășurare a Numelui (verbului) ce acționează ca generator textual și produce poemul în ipostaza lui de „autobiografie". Această istorie se desfășoară în fața unei instanțe masculine, își propune să provoace și să seducă, de unde dimensiunea sa de spectacol: „O nouă poveste n-am să vă spun: / fiecare întâmplare a lumii s-a întâmplat / Pe scaunul marilor stăpâni sunt azi / prietenii mei Bărbații // Priviți faptele cele umile în umbra Verbului / (numai hârtia poartă amintirea înțelepciunii) / Apropiați-vă: / sub această tunsoare nefeminină / stă Numele – duios anacronism al poemului / Aici se află jocul cu verbele / și lecția de istorie / a faimei mele" (*Prefață*). Așa cum se poate vedea, numele e anacronic sau mai degrabă acronic, reprezintă o virtualitate, un nucleu de materie semnificantă saturat de sensuri posibile, pe care actul poetizării le trece pe rând în actualitate. Astfel că textul surprinde metamorfozele numelui / verbului, transformarea acestuia în „istorie", într-o desfășurare de cvasisemnificații (care nu reprezintă niciodată Sensul, dat mereu ca absență). Tocmai datorită acestei operații de semnificare, care nu urmărește elaborarea de sens, ci ilustrează propria sa „productivitate" semiozică, transmițându-și astfel doar disponibilitatea de a semnifica, poemele Martei Petreu vor fi „teze neterminate", fragmentele (câteodată incongruente) ale unei „autobiografii" constituite din existențe

posibile, ajungându-se la analogia perfectă dintre viață și scrierea ei, de vreme ce amândouă reprezintă „texte", adică pure „productivități", tensiuni în direcția unui semnificat intangibil. *Tezele neterminate despre Marta* vor cultiva, în felul acesta, confuzia dintre existență și reversul ei scris, evocând „fardurile" și „măștile" care sunt în legătură cu acea dimensiune „cosmetică" a scrierii – mereu suspectă de inautenticitate – despre care vorbea Derrida. Ele par să fie secvențe din scenariul unui balet (ontologic si scriptural), textul alcătuindu-se uneori aproape exclusiv din „indicații de regie" și transcriind mecanica „numelor" care se corporalizează și capătă fizionomia „personajelor textuale", a figurilor umanoide prin care textul se autoreprezintă: „Într-o anumită sâmbătă de octombrie: / existăm // Marta-și revendică Doctrina consistenței iluziei / Pierre numără elitre de greier / Umăr la umăr răsfoim tratatul despre esența familiei: / Shakespeare – ediție specială / Latră sub frunte câinii alăptați cu stricnină // într-o anume seară de sâmbătă / existăm" (*Teze neterminate despre Marta*). Tendința ego-ului de a se percepe întotdeauna din exterior nu e, într-un asemenea context, doar marca unei hiperlucidități care poate conduce la detașare, ci semnul unei perspective „nominaliste" care substituie lumea prin semne, transformând-o într-un „teatru de umbre". Scrierea își dezvăluie acum dimensiunea (auto)nimicitoare, iar ritualul erotic se convertește într-o cădere din universul lucrurilor în bidimensionalitatea filelor de hârtie, ce posedă atributele unei zăpezi „malefice" care transformă viața în scriere și, prin urmare, în simulacru, sugestie accentuată și de invocarea „ochiului textual", ochi „de meduză" ce ex-sanguinează realul, convertindu-l în cruste, în dâre, în litere lipsite de viață, instituindu-se astfel o lume a „suprafețelor", adică a pergamentelor și a semnelor grafice: „Încă o zi din vechea splendoare a tegumentelor: silabele sunt asemănătoare cu un obraz proaspăt ras / adevărul și falsul au coerență interioară / La fel de simplu modelul bunăvoinței modelul puterii / unghiile lustruite ca o blană de cârtiță // Încă o zi din vechea splendoare a tegumentelor: / un ochi văzător în moarte / ca o pereche iubindu-se sub zăpadă" (*Pereche iubindu-se sub zăpadă*). În lumina celor arătate până acum, trecerea Martei Petreu, în volumele sale mai noi, la poemul „nerușinat", „mânios" sau „blasfematoriu" (despre care s-a spus ca s-ar situa în descendența *Psalmilor* lui Arghezi) pare să exprime nu atât exasperări metafizice, ci mai curând aceleași anxietăți legate de actul semnificării, care capătă încrâncenări paroxistice și se nasc din sentimentul captivității în lumea „insomniacă" a textului. Dacă există aici (așa cum arătam cu alt prilej) o obsesie a interiorității / visceralității, ca și o

predilecție pentru scenele de tortură, o cruzime „dramatică" și un „complex al felinei" care trimit spre simbolistica artei baroce, nu e mai puțin adevărat însă ca spațiul carceral pe care îl invocă obsesiv Marta Petreu e (și) o temniță scripturală unde subiectul uman e aruncat între angrenajele nimicitoare ale textului, devorat de ferocitatea superlativă a semnelor: „Da. Mă port pe mine sub piele // Și-mi spun n-are rost n-are rost n-are rost / N-are rost să-i iubesc; ei storc mierea sălbatică din fagurii noi / sorb măduva caldă sângerată din os / ei pălăvrăgesc înfulecă mârâie dorm / Cine știe să apere ? / Oho. Ei zdrelesc pielea taie coama sălbăticiunii hăpăie carnea până la os" (*Vânătoare pe zăpadă*). Prins în mașina inumană a semnificantului textual, subiectul uman este contaminat de agresivitatea paroxistică a acesteia, se lasă prins în mecanica „pulsiunii de moarte" săvârșind stranii acte de agresiune și autoagresiune ce pot merge până la ritualul „nastratinesc" al autodevorării. „Gâlceava" cu Dumnezeu este rezultatul acelorași energii destructive și exprimă angoasa semnificării „în gol", personajul divin apărând aici în ipostaza unei figurări a semnificatului pe care procesul elaborării de scriitură nu poate decât să-l aproximeze, astfel încât s-ar putea spune că Marta Petreu transpune termenii „dramei metafizice" din *Psalmii* arghezieni într-o tragicomedie a operațiilor semiozice, discursul blasfematoriu rezultând așadar din „lupta cu sensul" pe care o implică gesta elaborării de scriitură: „Nu te iubesc. Nu. Cu mâinile vârâte până la coate / în buzunare / fluier / îți fluier în față: nu te iubesc / tu carnasierule ispită cauză ultimă a nesomnului. / cu mâinile în buzunare hulesc / te hulesc / Mint că nu am nevoie de tine" (*Ademenirea*). Legată de patosul „diabolic" al apocalipticului, deriziunea sarcastică sfârșește aici prin a nimici divinitatea (sensul), dar și omul, a cărui existență se convertește în mișcările grotesc-blasfematorii ale unei marionete dezarticulate, iar poezia Martei Petreu devine un „teatru de umbre", un teatru al „cruzimii" și al „nerușinării".

Poezia lui IOAN MOLDOVAN e străbătută de anxietăți existențiale tratate în spirit minimalist, cu un perfect simț al parodicului și al derizoriului. Aici autorul se autodefinește drept un poet al „mainimicului", care pare să reprezinte ipostaza „la scară redusă" a nimicului ce, deconcertând prin insignifianță și prozaism, își pierde aici orice prestanță ontologică, alunecând spre trivial și grotesc: „Alo, domnu, 's secretara de la primăria din Curtușeni am luat / un frigider săptămâna trecută amu mere amu nu mere mi s-o / promis că veniți să vedeți / Da, doamnă, numai că am impresia că ați greșit număru'

eu nu / mă ocup de frigidere / Da' cu ce vă ocupați / Cu mainimicul / Noa mă scuzați / Nu face mai nimic bună zâua săru' mâna" (*Cu mainimicul*). Prin urmare, poemele lui Moldovan consemnează lipsa de aderență la o realitate decepționant de meschină, transcriu întâmplările mărunte ale vieții de zi cu zi sau trec în revistă, uneori cu blazare, alteori cu un rictus autopersiflator, micile automatisme existențiale: „Acasă apoi la piață din nou acasă vine Alex îi dau / un măr o felie de pâine cu margarină și cașcaval / ar vrea bani nu-i dau pentru că i-i ia frate-su cel așteaptă jos // Și-n rest toată viața asta spre bătrânețe am petrecut-o / văzând și auzind fraza lungă și clătinătoare a frunzișurilor / ai mei ai mei ai mei plecaseră pe rând și // în după-amiaza prăfoasă era limpede limpede limpede / doar neînțelesul fosnitor al frunzișurilor" (*Vine Alex*). Realul devine prin urmare, în viziunea poetului, un depozit de materii reziduale, e alcătuit din deșeuri, ticsit până la refuz de pubele beckettiene care adăpostesc o umanitate famelică: „S-a supărat Alex, îngerul pubelelor, abia se mai uită în treacăt / prin ele, vânt / pungi dansante, clănțăniri de câini necăjiți și / labele-s moarte în pubela verde / în aerul rece și pe deasupra totala nesiguranță a ușilor în / canaluri. Dar supărându-se / nu mai urcă la noi poate i-am dat mâncăruri prea reci poate / familia sa e bolnavă și zace acolo printre zdrențe și țevi / poate supele-au fost prea grase prea sofisticate și acum Alex / se joacă în curtea blocului și nu mai sună la interfon cerând cu / glasul lui subțirel-subțirel / n-aveți să-mi dați nouă mii de lei / Și-acum un alt cerșetor scoate din pubelă / o lalea veștedă se uită la ea milos admirativ o aruncă înapoi / mai scormonește o vreme și pleacă va pleca a plecat / pe lângă Alex și nici o vorbă nu i-a adresat / Aveam pe-atunci mâini violete și nu citisem nimic" (*Scurtă proză*). Scurtele escapade în metafizic născute din refuzul realului, tutelate de prezențe angelice care și-au pierdut toată încărcătura de fabulos, dobândind ceva din fizionomia banală a obiectelor casnice, nu se deosebesc prea mult de filmul tern al cotidianului, reiterează, într-un alt plan, actele fiziologice care compun existența: „M-a trezit îngerul meu bonom, îngerul / meu tolerant, căruia nici să-i vorbesc / nu mai e nevoie: a înflorit sângerul / zice, din care o să-ți fac cerneală nouă / vechile ciute de pe peretar / Să le-mbăiezi în ea ca-n rouă. / Și între timp eu te mângâi și te mint, / iarbă tânără de o tinerețe de var / în care s-a strâns ceva de nenumit. / Nu mai sunt pe propria-mi limbă / în mâncare și-n bere – / îngerul bonom m-a prins și mă plimbă / doar pe la praznice de himere" (*Himere*). Căci (anti)eroul liric al lui Ioan Moldovan pare să-și fi epuizat disponibilitatea pentru experiențele exemplare, e devorat de grețuri sartriene

ce-i amorțesc resursele sufletești și abordează cel mai ades masca lirică a „omului mărunt" care face din propria sa nimicnicie obiectul deriziunii și persiflării, exhibându-și aproape cu voluptate vidul interior: „sunt un bucătar amărât / căruia i se dă liber într-o după-amiază de vară / când toate bancomatele s-au golit // și intră prin subsoluri unde se bea vin tonic / se împătură batiste / se-ofilesc sânziene și pești de sticlă / Iese și repetă întruna *vițăvercea vițăvercea* / o să-mi cumpăr un coș de nuiele / pentru hainele ume-de // ba nu două coșuri unul pentru albe altul pentru negre / se gândește pe-ascuns că nici acum / vai nici acum dar când când când" (*Anche io*). În consecință, locul afectelor e luat, ca la Bacovia, de inflamări ale nervilor, declanșate de teroarea nimicului, de prezența golului, care devorează în egală măsură lucrurile și oamenii: „Mă scot în lume / dimineața de februarie îmi poartă mâinile pe lângă corp / reglementar / câinii tot mai mulți și mai mari / acum coborând deja în Pivnițe / gunoaiele umflându-se, hăituiala nu se mai termină / bolile nu se mai vindecă / și azi Doamna îmi explică de ce sunt nervos / în piață c-o listă lungă de lucruri și-n ele / nimic-nimic / și tot mai des trece pe lângă mine o mâță rezistentă / și ca dânsa suntem noi" (*De ce sunt nervos*). Angoasa morții este, prin urmare, omniprezentă și constituie substanța unor fabule metafizice cu recuzită macabră, în care fricile existențiale sunt tratate epic, după logica halucinantă a visului: „Un copil muribund pe care l-am luat din lăcriță / după ce medicul l-a dezgropat și eu am văzut imediat că nu / putrezise / că are obrajii plânși, că trăiește / l-am luat în brațe și am fugit spre casă / îngrozit că acu-acu o să moară / am trecut pe la magazinul «Sora» din Cluj și nu aveau lapte / am luat un covrig ce să fac / o bucățică i-am împins-o în gură ca s-o morfolească / ajung la bloc, ușa de la apartamentul nostru e închisă, sunt / disperat, plâng / bat în ușă ca un descreierat, vine soră-mea de afară și-mi / deschide / înăuntru e mama / pun ce-a mai rămas din copil pe canapea / a rămas o mică larvă cu doi ochi căprui imenși / și plâng de mă prăpădesc și zic iată mamă ce am pus noi sub / pământ / hohotesc vine împăratul ce să-ți dau să taci zice hohotesc și e / azi" (*Acum patru ani*). Peisajele sordide vor fi înlocuite acum de viziunile „post-mortem" ce înfățișează colțuri de purgatoriu, împărății ale umbrelor sau paradisuri amniotice, regresiuni în intimitatea materiei cosmice: „Vine un timp al ordinii, celălalt s-a isprăvit, nu mai e mult și / urci în turmă / în ținutul sălbatic. // Ține minte tot ce-ți amintești / *doine, ghicitori, eresuri* / o să-ți trebuiască acolo // Ca să nu mai vorbești // Acolo e un Pântec mai încăpător decât al meu / al mării / și sarea, sarea și un pământ nou / toate o să aibă un preț pe

care // Nu tu, nu tu îl prețuiești" (*Sermo*). Referințele livrești și jocurile intertextuale, prezente în cărțile mai vechi ale lui Moldovan, nu lipsesc nici de data aceasta, dar dobândesc noi semnificații, legându-se strâns de obsesia atotprezentă a morții; citarea sau parafraza țin aici (în terminologia lui Vattimo) de o ontologie a declinului și aparțin unui scriptor care, deshumând relicvele „venerabile" ale literaturii și supunând-le unei tentative, pe jumătate grave, pe jumătate burlești, de reanimare, ia act de caducitatea tuturor înfăptuirilor omenești și transformă actul poetic într-un exercițiu de mortalitate: „Pe coridor sub cele 12 steluțe europene se plimbă un bou / O fată de lemn îi ține sub nări ciorchini de struguri de lemn / lăcuit / În vasele chinezești clipocește zeama zmeurie / Și-n ea somnolând în ciuda atâtor aranjamente creierașul Sosiei / Muncind de acum *să dea uitării celei oarbe* ceva / De nemărturisit" (*De serviciu*). Aici trebuie căutată probabil și partea cea mai originală a acestei poezii, ce are ca miză tocmai ștergerea granițelor dintre existențial și scriptural, care se dezvăluie perfect solidare prin precaritatea lor ontologică, ce le face deopotrivă de vulnerabile în fața timpului și a morții. Acesta este „sfârșitul de partidă" al poeziei lui Ioan Moldovan care descoperă acum resursele mimusului absurd și ale pantomimei sinistre; neîncrezător în capacitatea de semnificare a limbajului, poetul teatralizează, își transpune trăirile în mimică, gest și coregrafie, visând la ținuturile „sălbatice" ale nonverbalității (invocate într-un poem), unde mai este cu putință comunicarea. Și ia tot mai mult aerul unui arlechin obosit, care, după ce a luat act de neantul lucrurilor și de pulberea scriptotetecilor, înțelege, în sfârșit, că poezia (ca și existența) nu mai poate subzista decât sub semnul derizi-unii grotești și al parodiei.

Comedia limbajului și drama semnificării

ION STRATAN, IOAN FLORA, PETRU ROMOȘAN,
AUREL PANTEA, MATEI VIȘNIEC

Pe urmele lui Șerban Foarță, membrii Grupului 80 s-au lansat adesea în explorarea metapoeticului, a ultimelor limite ale rostirii, au cultivat poemul autoreferențial, oscilând între comedia limbajului și drama semnificării, iar carnavalul cotidian se transformă în poemele lor într-un carnaval al cuvintelor.

Astfel, poemele lui ION STRATAN transcriu adesea episoadele unei inițieri în răspăr și aduc sugestia unei lirici a esențelor degradate în derizoriu despre care vorbeau primii comentatori ai poetului. Proiectate pe fundalul unor neliniștitoare decoruri kafkiene, conturând o topografie himerică, pe care autorul o deformează permanent în spirit parodic, asemenea „trasee inițiatice" devin „întâlniri cu absurdul", pe al căror parcurs personajul liric are sentimentul „vârstei crepusculare" și e confruntat cu aspectele derizorii, dar nu mai puțin terifiante, ale neantului. Un neant care, în aceste poeme, strivește cel mai adesea prin meschinărie. Mizerie morală, dar mai ales mizerie ontologică, reducție a existentelor la o mecanică lipsită de noimă, dar, înainte de toate, degradare a cuvântului, ceea ce face ca epopeea burlescă să se convertească pe nesimțite într-o comedie a limbajului și a literaturii. În spiritul exercițiilor de textualizare cultivate de unii poeți ai promoției '80, dar fără tehnicismul unui Bogdan Ghiu, Stratan creează sugestia unei lumi devorate de cuvinte / texte, în interiorul căreia lucrurile sunt înghițite de semne, iar realul e anihilat în mișcarea neliniștită a scriiturii. Poetul nu are însa furia „demolatoare" a unui avangardist și, pe linia acelei „pietăți" pe care o inspiră lucrurile și cărțile vechi, el face din poemele sale adeseori „pagini de transcriere", în care este reiterată în cheie parodică mitologia poetică a modernismului, iar funcția magică a cuvântului despre care teoretizau marii postromantici devine pretextul mimusurilor grotești care se constituie în replica burlescă a tuturor artelor poetice hermetizante. O replică păstrând însă adesea, în ciuda tonalității vădit ironice și demistificatoare, ceva din limpiditatea lirismului saturat de abstracții al lui Ion Barbu sau Nichita Stănescu. Relația cu realul va fi concepută, la rândul ei, ca o succesiune de experimente, de moduri insolite de a privi lucrurile (ca la poeții obiectelor), iar universul empiric își modifică permanent configurația prin raportare la un subjectum a cărui prezență insolitează textura mundanului. Asemenea jocuri optice sunt dublate mereu de jocurile lingvistice, căci, dintre toți poeții generației sale, Stratan a dus probabil cel mai departe ideea unui soi de textualism parodic, întemeiat pe jocul așa-numiților generatori textuali. Definiți drept „cuplul format dintre o bază și o operație" în perspectiva producerii textului, acești generatori pot fi elemente de culoare, vocabule, nume proprii etc., supuse unor procese de ablațiune, analogie, derivare, anagramare, care au rolul de a direcționa scriitura înțeleasă ca un act mecanic și ca un produs artificial. Preluată mai cu seama din recuzita Noului Roman Francez, tehnica generatorilor devine la Stratan „metodă", modalitate de a experia forțele

inerțiale ale limbajului. Într-un text intitulat *Muntele Găina*, jocul polisemiilor și al ambiguităților semantice generează astfel o lume populată de ființe hibride, o realitate de ordin secund, experimentul textual dobândind astfel valențele unui experiment cosmogonic: „pe tine am să te gătesc / în oala minune / grăbește-te, dacă ai ce / acum a-mi spune, tu te duci / în înspumatele ceruri / nu mai am ce să-ți spun / în eresuri / fluieră, fluieră oala / ca-n Anna Karenina / pulpele tale pulpele tale / pe care îngrășate Lenin le-a". Din aceeași voluptate a jocului, nu neapărat inocent, cu cuvintele se nasc și poemele din ciclul *București-Ploiești*. Conturându-se inițial ca o aventură spațială, episod al aceleiași iliade grotești ce consemnează întâlnirile personajului liric cu diverse epifanii ale absurdului, călătoria devine aici un recurs (fie și în registru parodic) la valențele magice implicate în actul poetic și, finalmente, o călătorie prin dicționar. Textul se constituie acum aproape exclusiv din acțiunea mecanică a generatorilor: „Bufnița ți-a dat înțelepciunea / tu, mândră cetate a Cinematografiei / Românești / care ne-ai făcut de râs / pe întregul glob pământesc. // Nu sta îmbufnată, stațioară / toate trec, și ele vor trece pe / Peronul tău ținându-se de mână / În rochiile lor scurte cu mov // Bufă localitate, cu clovni triști / Aici, pe marginea rambleului, respiri / Și exiști ca o mare metropolă // Buftea la marginea lumii / Între a vedea și a nu vedea / Între a fi și a nu fi". Doza de tragic pe care o presupune vizionarismul *à rebours*, nu lipsit de disponibilități pentru actul ludic și gratuit, rezultă din sentimentul căderii în derizoriu a marilor tâlcuri existențiale, dar și din certitudinea că toate formele poeticului au fost deja experimentate și că ele reprezintă, în mare măsură, jocul hazardului și al artificiilor de scriitură. Poet extrem de prolific, pândit uneori de pericolul facilității, Ion Stratan își privește de aceea cu suspiciune dexteritatea de a poetiza, iar spectacolul propriei sale virtuozități îl predispune la melancolie. În ipostaza lui cea mai gravă, eroul liric monologhează astfel despre futilitatea oricărei tentative de a recupera Poezia: „poeziile noastre sunt bâlbâite și sângeroase / Ele nu înseamnă nimic, doar un descântec / Între spaima genetică și arcanul morții / Metaforele noastre nu ne mai cuprind / Și aleargă asemenea unor peisaje moi / dincolo de lumea în care trăim / În care gândim / În care nu mai credem" (*1850. 15 aprilie.*). Astfel încât, comedie a derizoriului cotidian, comedie a limbajului, poezia lui Stratan va fi, nu în mai mică măsura, și o comedie a literaturii. Ea stă sub semnul șarjei, al „enormității", aparținând de acea „ironie radicală" prin care Hassan caracteriza „dezumanizarea" specifică postmodernismului. Actul scriptural se întemeiază, perceput dintr-un asemenea

unghi, pe o memorie prodigioasă și constă în rescrierea tuturor cărților, în transpunerea în cheie burlescă a marilor mituri culturale. Un poem ca *Pelicanul* din volumul *Desfacerea* ilustrează sugestiv modul în care funcționează, în lirica lui Stratan, mecanismele parodiei. Există aici mai întâi un moment al punerii în text ce se isprăvește cu umilirea scriptorului și degradarea în șarjă grotescă a textului astfel produs: „Mă-nchinasem, mâncasem, postisem și tac / Oile urcă și beau sare vrac / Luna un înger cu un caval / Dragoste dincolo de stele, Ideal / Planeții din care se-nfipseră-n ochi / Alburnus și maior de viață deochi". Spectacolul textualizării sfârșește însă prin a conduce, după ce impuritățile sufletești au fost extirpate prin parodie (care este la Stratan *pharmakon*, otravă, dar și panaceu), la regăsirea dimensiunii spirituale a existenței, a sacrului conținut în profan. Chiar dacă asemenea momente de iluminare se cer privite cu oarecare suspiciune, fiindcă ele sunt aproape întotdeauna saturate de ambiguitate și par pe punctul de a se metamorfoza în propriul lor reflex burlesc, iar „misterul" (în accepțiunea lui de *auto sacramental*) e pândit de pericolul degradării în farsă: „Înainte de mine o rază trecea / prin inimă, ea frăgezită de stea // înainte de mine cu mir strălumesc / te lăsasem incintă / A luptei cu oul de mierlă fierbinte / Un ghem ca bănuțul lupta cu un munte / Un sânge cât roua versantului punte / Eram mire tâmpit / fericit de Iubire / Era un Cristos / cu crucea de os, / răstignită în mine / De din străvezime". Alteori, parodia se asociază în mod oarecum neașteptat cu o percepție muzicală a lumii / textului, iar actul decreativ este dublat de o mișcare melodică, facilitând trecerea dintr-un regn în celălalt, care ar putea fi privită ca o replică parodică a faimoasei muzici verlainiene. Se poate observa totodată o anumită predilecție a poetului pentru imaginile minerale, care constituie, la rândul lor, reflexul glumeț al cristalelor și oglinzilor din poezia lui Mallarmé, Stratan traducând acum în limbajul pantomimei absurde câteva din metaforele fundamentale ale modernismului, legate de triumful „spiritului" asupra pulsiunii vitale. În asemenea compoziții, deconstrucția e realizată cu minuțiozitatea și preocuparea pentru igienă ale unui chirurg, iar rezultatele vor fi adevărate „rezumate" organice, conservate sub un strat de substanță vitroasă. Actul deconstructiv se dovedește aproape întotdeauna însă o operațiune „cu rest", lui îi supraviețuiesc mereu tușe de inefabil care relativizează însăși ideea anihilării vieții în scriitură, deoarece vitalul pare a triumfa în cele din urmă tuturor acestor tentative de nimicire, ceea ce duce la o „parodie a parodiei" cu valențe benefice. Acum, producerea textului se transformă într-un exorcism care neutralizează energiile decreative

implicate în actul de textualizare. Poetul nerenunțând însă niciodată pe de-a-ntregul la parodia ironică, ce transformă textualizarea într-o cosmogonie în răspăr, ducând la proliferarea haosului și a amestecului terifiant dintre regnuri. Nu odată, lumea poemelor lui Stratan are aerul unui muzeu teratologic care păstrează eșantioanele unei creațiuni cu semn negativ, generând formele cele mai neliniștitoare pentru nevoia de claritate a spiritului. „Decreativismul benign" va coexista astfel în versurile poetului cu prezența unui repertoriu imagistic pus sub semnul diformității, dar și al stazei, cu configurarea unui univers antiteleologic prin excelență, marcat de acea „stabilitate fluctuantă" care constituie pentru Leonard Meyer semnul distinctiv al postmodernismului. Această stază nu înseamnă însă câtuși de puțin „absența noutății și a schimbării (...), ci mai degrabă absența schimbării secvențiale ordonate", sfârșind astfel prin a genera o lume de virtualități nediferențiate de prezența unui sens care să le orienteze vectorial, integrându-le în structuri coerente, poezia lui Stratan va fi una a stărilor apocaliptice. Benignă atâta timp cât erodează pretențiile metafizice ale modernismului și se păstrează în zona parodicului „angelic", ea poate căpăta însă (semn al proteismului său absolut) aspectele deriziunii totale (adică „satanice"), mărturisind despre o anumită sterilitate a poeziei mai noi, a cărei formulă este totuși agonică și crepusculară, marcată de sentimentul beckettian al „sfârșitului de partidă".

Spirit baroc, terorizat de obsesia metamorfozelor terifiante, prin a căror mecanică realul se convertește în fantasmagoric, IOAN FLORA trăiește cu acuitate paradoxurile spiritului care oscilează, ca pe o lama infinit de subtilă, ca de pumnal damaschin, între farsa ontologică și comedia literaturii. Apelând cu virtuozitate la resursele intertextualității, autorul rescrie astfel în *Discurs asupra Struțocămilei*, într-o cheie ludică, dar nu lipsită de gravitate, câteva bine-cunoscute pagini de literatură, „îndatorându-se" mai ales, cum îi place să spună, „cel puțin spiritului, dacă nu și literei acelei fascinante și tulburătoare scrieri care este *Istoria ieroglifică*". În poemele sale, melancolicul inorog este substituit de „ieroglifa" tragic-burlescă a Struțocamelului, din care autorul face alegoria redusă la grotesc și la derizoriu a poetizării. Refugiul în scriptural reprezintă aici rezultatul impactului cu o realitate marcată de regimul metamorfozelor monstruoase, dar ceea ce ar trebui să fie angoasă și vertij ontologic se convertește în textele lui Ioan Flora într-o transcriere relaxată, nu fără piruete ironice a *Metamorfozei* lui Kafka, deoarece, în viziunea poetului, textul și lumea sunt una, iar numitorul lor comun este

spectralitatea: „Ai casei îl priveau scandalizați la culme, țuguindu-și / buzele, acoperindu-și cu mâinile ochii, / fluierând în vânt... / – Păi, cum adică, își ziceau ei, / totul să se petreacă așa, / într-o clipită, fără nici un semn cât de mic. / fără pic de rușine! / Ci el se prefăcu într-o movilă de smoală vorbitoare, / dar nici o carapace nu-i acoperea trupul. Abdomenul nefiindu-i / cafeniu și divizat în segmente rigide, de forma unor arcuri, / cum citise el mai demult într-o carte" (*Cum se mai întâmplă*). Parodieri subtile ale „punerii în text", *Discursurile asupra Struțocamelului* sunt însă nu mai puțin o „critică" a experienței, un fel de „empiriocriticism" cu valențe de prestidigitație conceptuală sau – cum spune poetul – „o etică" ancorată în denunțarea „naturii amăgitoare a adevărului": „Dar cum poți să le dai dreptate / și unuia și celuilalt în aceeași pricină! exclamă nedumerit / și un prieten care se aflase întâmplător de față. / – Să știi că și tu ai dreptate! Îi răspunse / fără să clipească judecătorul, da, ai perfectă dreptate! / și atipi numaidecât cu capul așezat pe masă" (*Etica. Despre natura amăgitoare a adevărului*). Lumea textului se dezvăluie, în cele din urmă, ea însăși, ca un cerc care se închide, împiedicând orice tentativă de evaziune, iar dubletul carcerei existențiale este papirosfera – chiar dacă prin intermediul alegoriei paradoxale ce constituie forma predilectă a poemelor lui Ioan Flora, claustrarea în scriptural e percepută ca libertate: „Și totuși nu pare nebun, îi spune pe la două noaptea / câinele stâlpului de afișaj, / pare un om cumsecade, dar de ce tot dă târcoale, de o oră și mai bine, / înfigându-și ghearele ca pe niște săgeți înveninate / în beregata bietului stâlp, strigând în gura mare / că-i întemnițat pe nedrept, că iată / e frânt de mânie și simte că se sufocă" (*De libertatis*). Protagonistul acestui experiment ludic cu semnele și cu ieroglifele, Struțocămila, va fi așadar o ființă prin excelență hibridă, refuzând deopotrivă realul și scripturalul, dar fascinată în egală măsură de lumea palpabilă a realității, ca și de spațiul bidimensional al sarcofagului-pagină: „Struțocămila are două perechi de ochi, / două morți și două lumi, două dimineți și două amurguri deodată, / douăzeci și patru de pumnale și cel puțin două inimi: / în una e ascunsă o văduvă neagră, în alta / o năpârcă având limba ascuțită și aspră, ca sarea-n bucate. // Struțocămila merge pe patru cărări. / Struțocămila bea din patru pahare / – dintr-unul / vin de pharos, / din celălalt viață lungă și subțire. / Struțocămila are două mâini care se spală, / care se fură una pe alta / și la fiecare mână câte șase degete" (*Discurs asupra somnului și a morții*). Semnul său distinctiv îl constituie sterilitatea și propensiunea spre teratologic; generarea textului se va converti, de aceea, într-o ecloziune grotescă, ce dă naștere, în aceeași măsură

ca și detestata realitate, formelor monstruoase: „Deacii, feacă oao și când va să scoată pui, / el nu zace pre oao, ca alte pasări, să le clocească / și să le încălzească cu trupul, / ci le bagă în apă și le păzește cu ochii și mintea / și căuta tot la iale, și ziua și noaptea, neîncetat, / pân' ce se clocesc oaole și-și scot puii / iar de-și va dezlipi ochii și mintea duprea oao și va privi / într-altă parte, iase altă jiganie, de-și seamănă cu sarpele / pre carea o cheamă aspidă" (*Visul*). Plecând de aici, struțocămila va dobândi, în poemele lui Ioan Flora, ipostaza demiurgului neputincios, care creează lumea prin necuvânt: „Am visat că sunt însuși Domnul Dumnezeul nostru, cu barba albă și toiag de argint, / că stau înțepenit într-un jilț pe un munte de aer, că mușc dintr-un măr / jumătate roșu, jumătate auriu și că tocmai atunci / Cineva mă apucă de umăr, vorbindu-mi răstit; / –De ce visezi, mă, în pragul liftului" (*Visul*). Definindu-se mai ales prin determinări negative (ca în secvența de început a poemului), figura ce tutelează aceste poetizări e, în cele din urmă, doar o formă a vidului, o epifanie a golului prin care se manifestă demoniacul plăsmuitor de aparență: „Netezesc între degete negre cireși stafidite. / Le asemuiesc cu pielea mănușilor de domnițe dintr-o vreme apusă. / Ești gol pe dinăuntru. / –da, sunt gol pe dinăuntru răspund, / simt tremurul himerelor care-mi iau cu asalt inima, cu vrejurile ei negre cu tot" (*Visul*). Astfel încât, dintr-o asemenea perspectivă, poezia din *Discurs asupra Struțocămilei* e perfect solidară cu modelul nihilocentric al experimentalismului, pe care Ioan Flora îl ilustrează în tonalități care țin însă mai mult de acea „pasiune a arătării" care este simptomatică pentru baroc.

Această lirică devine ulterior (odată cu volumul *Iepurele suedez*) una a rupturilor ontologice, dar mai ales scripturale, a cosmogoniilor în răspăr și a riturilor maligne, tratate în registrul deriziunii absurde. Schema pe care se întemeiază asemenea poetizări este cea a segmentării, a emorselării osiriace, care convertește lumea în fragmentele unui text ilizibil: „Răsfoiesc *Monitorul Oficial* pe anul 1985. / Sunt o serie de lucruri fascinante în acest volum masiv / cu coperte tari, zeci de ordine ale miniștrilor de interne, / Finanțelor, Justiției, Învățământului, / Numiri de noi prefecți și dascăli. mercuriale, reglementări. / Bunăoară, calitatea mezelurilor și a brânzeturilor. / Mărfurile admise în comerțul public, locurile / unde pot fi argăsite piei de vită și de câine, interzicerea / producției de vin de smochine. // Răsfoiesc *Monitorul Oficial* câtă vreme B.B.C anunță / că undeva prin Gambia sau Coasta de Fildeș a fost recoltat / un anticorp ce ar putea duce la descoperirea vaccinului / ce prefigurează nașterea vaccinului, et caetera, et caetera, / astfel încât

acum, la cumpăna dintre ani, chiar că putem privi / candizi și încrezători în față" (*Monitorul Oficial*). Împinsă până la ultimele ei consecințe în poemul *Croaziera Snagov / Bursa metale Londra*, această poetică a „listelor de materii" este consecința unei adevărate „verve osiriace" ce se concretizează în ritualuri grotești, trimițând spre simbolistica sabatului și a „fierturii vrăjitoarelor", iar textul se identifică, de data aceasta, cu „focul malefic" ce potopește o lume spectrală ea însăși sau e figurat prin imaginea unui Osiris porcin asupra căruia se exercită patosul decreativ al actului scriptural: „Am realizat abia după eforturi repetate că oala / în care fierbea, de pe la trei, o căpățână de porc, pentru piftii, / se încinsese într-atât încât se sudase de plită, / că apa se prefăcuse în fum / osul în jăratic, / untura în clei, acoperind pardoseaua, pereții, / vesela, scaunele, tavanul, / că Etna răbufnise peste terasa mea de la etajul nouă / iar vajnicii pompieri și alte forte inițiatice / înțepeniseră cu gâtul alungit înainte, / urmărind față cu față miracolul ce se derula / sub ochii lor neîncăpători și umezi" (*Piftii și pompieri*). Schema segmentării e solidară cu semnul opac, care și-a pierdut orice capacitate de a mai semnifica, astfel încât poemele lui Flora nu întârzie să se convertească în sarabande de vocabule extrase parcă dintr-un tratat de vrăjitorie, într-o vorbire „de nimic", în „suedeza" care constituie – în mitologia poetului – limba prin excelență demonică și creatoare de antilogos: „Cer ocru-cenușiu străbătut de dirijabile verbale, / lumina perpendiculară, care nu e lumină ci o manieră / adoptată teoretic, imperiile redundante; / Berlingura, Dublingvism, Abeerdeentii și părinții / dinților din față, / Amsterdam și Amsterluam / Haksvarnapi" (*Iepurele suedez*). Scriptorul va îmbrăca, în acest context, ipostaza „iepurelui suedez" care „călărește", pe un vehicul malefic, pe celălalt iepure, cel „șchiop", figurare a textului supus necontenit decupajelor osiriace: „Iepure hăituit călare pe jumătate de iepure șchiop drept pretext / al unei firave desfășurări epice, mass media / și primatul textului inițial. / Un tribunal suedez respinge apelul unui cuplu suedez / care dorea să dea fiului lor un nume de 43 de litere, considerat / de toata lumea fără nici un sens dar adorat de părinții în cauză / informează agenția Reuter. / Deși îi zic Albin, ciudații părinți au ținut morțiș ca în acte / numele acestuia să fie / BRFXXCCXXMNXXXXLLLMMNPRXVCLMNCKSS OLBB11116 / Ei au afirmat că acest nume, pregnant și expresiv, trebuie / gândit în spirit metafizic, trecător. Pe alocuri. Variabil. Izolat / După ploaie se vor produce ploaie și ceata" (*Iepurele suedez*). Infatigabil constructor de apocrife, Ioan Flora elaborează acum veritabile cosmogonii sau mai degrabă „scriptogonii" luciferice, valorificând tradiția legendelor bogumilice, iar

rezultatul e un amestec, deloc inocent, de teologie maniheistă și Jacques Derrida, gravitând în jurul ideii de „arhiscriere": „Nu-i chip de scos la capăt cu fârtatul asta! Și zise năpustul / și se apucă de meșterit și-i făcu pe om și pe lup. / lupul ca lupul, dar omul era urât ca spurcul / Atunci Atotputernicul îi dete suflare omului, dar îl întoarse pe dos, așa cum e el acum. / Uciganul, de ciudă, îl asmuți pe lup asupra Atottiitorului / (lupul stătea și pe mai departe acolo în lutul său) / și atunci Domnul Dumnezeul nostru îi dete și lui suflare, și-i zise, poruncindu-i: / Mănâncă-l pe vicleanul acesta! / Stârnită, jivina se lua după ucigan și nu-l slăbea nicicât. / Năpustul fuga la arin. / Dar lupul îl apucă de picior și-i sfârtecă de-ndată călcâiul. / de-atunci încornoratul e șchiop-șchiop, dar lemnul arinului / a rămas roșu, de cât sânge a curs din piciorul / împielițatului de belzebut" (*Iova*). Născut din acțiunea unor asemenea forte malefice, textul va reprezenta expresia scripturală a marii discordii cosmice, e antilogos și antimelos, suită de „paraziți sonori" care se articulează în „fabule domestice" ilustrând dezarticularea vorbirii într-o devălmășie de vocabule învrăjbite: „Așadar: ouă, pâine, orez, detergent de vase / șampon, ketchup, cașcaval, vopsea de păr, / trecut pe la mesagerie, reînnoit abonamentul, / au înnebunit și ăștia de sus cu gresia, cu faianța lor, măcar de ar termina odată / / (urmează partea lirică)" (*Poem simfonic*). El tinde să dobândească înfățișarea obiectului „imposibil", găsindu-și locul printre idolii diformi dintr-un posibil muzeu al nebuniei și al orgoliului omenesc: „Cartea-obiect, omul-pisică, pasărea jumătate-om, / Cuhnia palatului Mogoșoaia, aleile pietruite, hăul / lacului împânzit de năluci, / Mai departe sunt însă și statuile Marelui Octombrie, / Marelui Ianuarie, / Marelui Decembrie, / Marelui Cuptor, etcaetera..." (*Pisica ideologică 1*). Textualismul lui Ioan Flora este evident unul *à rebours*, dezvoltat cu mijloacele parodiei, care în versurile sale devine o formă de exorcism.

Ceea ce îl desparte pe PETRU ROMOȘAN de textualiștii în adevăratul înțeles al cuvântului (deși poetul face aproape în totalitate o „poezie a poeziei") este probabil oroarea de teoreticul în exces și de spiritul hiperabstract al textualismului. Căci, în timp ce teoreticienii acestuia au pledat pentru o „scriitură responsabilă" (adică înarmată cu propria ei teorie), poetul *Rosei Canina* asociază operația scripturală cu ingenuitatea paradisiacă a unui scriptor-copil, care dă cu tifla tuturor codurilor, e situat în răspăr față de toate convențiile și față de toate retoricile, infuzează elaborarea semnificantului textual cu întreaga libertate a jocului sau a actului gratuit: „Eu sunt copilul care scrie

versuri pe capătânile voastre cu cretă. / Pe căpățânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă verde. / Pe căpățânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă roșie. / pe căpățânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă albă. / Noaptea aud prin oraș femei și bărbați / strigându-mi poemele. // Un poem scris cu cretă albastră / îl cântă corul de copii al bisericii catolice. / Un poem scris cu cretă roz / l-a citit în piață un actor celebru" (*Istoria literaturii se amână*). Actul textual e, prin urmare, unul de insurgență, de rebeliune; a scrie înseamnă, din perspectiva lui Romoșan, a contesta, în numele unei nevoi superlative de autenticitate, limbajul și literatura, minciuna textului care produce simulacre ale vieții și ale realului. Astfel încât poezia se transformă în propria-i „critică", într-o diagnosticare lucidă a propriilor sale limite și imperfecțiuni, date mai ales de ruptura dintre semnificat și de semnificant care transformă orice operație de semnificare într-un *acte manqué*: „Un măr în întregime bun / e doar un măr. / Un măr în întregime putred / nu mai e măr. / Mărul frumos pe dinafară și putred pe dinăuntru / îl refuză Înțelepciunea. / Mărul putred pe dinafară și frumos pe dinăuntru / îl refuză frumusețea. / iată, domnii mei, condiția tragică mărului. / Și o completare, stimat auditoriu. / Un schimb de locuri, de scaune, / cum ați spune dumneavoastră. / Poate mărul frumos pe dinafară și putred pe dinăuntru / îl refuză Frumusețea. / Poate mărul putred pe dinafară și bun pe dinăuntru / îl refuză Înțelepciunea. // Am vorbit stricto sensu despre măr. / N-am iubit niciodată metaforele. / (Au exact condiția mărului)" (*Conferință despre măr sau confesiunea unui mizantrop*). Avem de-a face, desigur, aici, cu o artă poetică minimală, polemică în raport cu metaforismul „liricii metafizice", dar dintr-o perspectivă sensibil diferită de cea a „poeților cotidianului", căci pledoaria lui Petru Romoșan nu mai vizează „realismul senzorial" sau „noul antropocentrism", ci se constituie într-o „critică" a limbajului care se dovedește inapt să formuleze realul, iar, dintr-o asemenea perspectivă, detestata metaforă este încă și mai mincinoasă decât cuvântul luat *stricto sensu*, deoarece sporește distanța dintre semnificat și semnificant. În consecință, poetul va miza în exclusivitate pe sensurile proprii ale limbajului și va substitui metafora prin simbol; configurându-se în jurul unui „nucleu narativ", poemele sale dobândesc astfel caracterul unor fabule sau alegorii scripturale care ilustrează raporturile subiectului uman nu cu realitatea cotidiană, ci cu realitatea limbajului și a textului, cu incapacitatea acestora de a se constitui în materia unei operațiuni de semnificare. În consecință, actul poetic devine o acțiune „cu riscuri", amenințată

permanent de pericolul degradării în simplu automatism : „L-au aplaudat ca pe nimeni altul. / Lui nu i-a ajuns. // L-au uns măscărici al norilor. / Lui nu i-a ajuns. // Continuă să mărșăluiască pe funia din ce în ce mai subțire. // Norodul, plângând, îl ruga să coboare. / Cei puternici, bărbați cu experiență, prevăzători / i-au pregătit coroana, sceptrul și tronul. / L-au rugat să coboare. / Să ia coroana, sceptrul și tronul. / Dar el nu, / Continuă să mărșăluiască pe frânghia invizibilă" (*Romoșan*). Iar eul poetic dobândește identitatea ființei absurde, e un soi de Sisif textual, marcat de conștiința „divorțului" dintre vacuitatea semantică a limbajului și nevoia de Sens, el adoptând, de data aceasta, masca lirică a „măscăriciului" ; un „măscărici" nu al Totalității (cum afirmase Dimov), ci al limbajului, căruia orice contact cu „vocea realului" îi denunță lipsa de autenticitate : „Între cosași, din iarbă, a apărut un măscărici. / – Ha ! ha ! ha ! Voi ce faceți aici ? / Ha ! ha ! ha ! Voi pentru cine munciți ? // Cel mai bătrân țăran și-a ascuțit coasa și, râsul celorlalți, / haț, i-a retezat arătării picioarele. // Se spune că faimoasa iarbă verde / a fost maculată / de o umoare albastră. / «Parcă ar fi cerneală !» s-au îngrozit cosașii. // Dintre cosași, prin iarbă a dispărut un măscărici" (*Poveste de vară*). Iar poezia lui Romoșan va apela acum la mijloacele de expresie ale clovnului – ironia și parodia –, convertindu-se într-o comedie dezabuzată. Căci condiția măscăriciului rezultă dintr-o disperare absolută, ea presupune conștiința lipsei de noimă a tuturor lucrurilor, ceea ce face ca textul și lumea să se plaseze, în egală măsură, sub semnul parodicului și ca orice act omenesc să se înscrie în scenariul unei bufonade imense care ilustrează „proasta mecanică" a lumii și a limbajului. Prin urmare, poezia nu mai este posibilă – din perspectiva lui Romoșan – ca „descriere după natură", ci doar ca „epigramă" ironică la adresa literaturii : „Nu ai întreprins până acum descrierea după natură. / Iar tu știi : multă glorie aduc descrierile bine făcute după natură. // Multă glorie. // Ai compus doar câteva epigrame. Atât. Câteva epigrame. / Ba chiar le-ai vândut unei reviste literare. // Vai ție ! Pe vremuri ca astea să vinzi epigrame. / Mai mult ca niciodată te rog : încearcă descrierea după natură. / Cu banii obținuți pe trei epigrame / cumpără-ți un fular. Un șuierător șireang de mătase albastră. / Descrie-le. / Căci multă glorie aduc descrierile bine făcute după natură. / Multă glorie" (*Descriere după natură*). „Epigramele" poetului au ca notă distinctivă teatralitatea ; situate la antipodul „descrierilor după natură", ele ostentează o artificiozitate superlativă, mizează pe „efectul de scenă", implică decorurile, costumele, fardurile care sugerează caracterul „cosmetic" al scrierii / textului despre care vorbea Derrida.

Iar „spectacolele" regizate de Romoșan sunt tragice pentru că se plasează sub semnul efemerului, pentru că riscă permanent să se spulbere, cenzurate de „glasurile realului" care le denunță caracterul iluzionist, sunt mereu „în suspensie", amenințate de spectrul căderii în derizoriu: „Fiindcă mâinile îmi sunt totdeauna palide / le vopsesc în verde. / Mi le trec peste față râzând. / Îmi las capul pe coala de hârtie. / În miezul zilei mă trezesc cocoșii cei mai bătrâni. // Voiam să vă povestesc despre culoarea verde / sau ideea de moarte. // Schimbă poezia ceva? / Schimbă poezia ceva? m-a întrebat. / A râs. Doar a râs. / I-am văzut dinții mai strălucitori decât moartea" (*Poveste de iarnă*). Tocmai această virtuală cădere în derizoriu este însă cea care reinvestește actul scriptural cu demnitatea marilor acte existențiale, iar poezia devine acum una „pentru moarte", fiind autentificată tocmai prin confruntarea cu primejdia propriei sale morți, care rămâne permanent suspendată deasupra operației de trecere în textualitate. Textul poetic se contaminează astfel de condiția omului apocaliptic, situat (așa cum arătam în paginile anterioare), ca „prizonierul" lui Baudrillard sau ca „pietonul" lui Benjamin, sub semnul „extincției virtuale", iar condiția scribului devine perfect similară cu cea a captivului, textualizarea impunându-i-se acum ca „destin": „«De trei ani te știu plecând seara / să-ți treci după gât o funie albă», mi-a zis. // «De trei ani dormi cu funia la gât», mi-a mai șoptit cu venin / «De trei ani lucrez în laboratorul meu ridicat într-o funie / din ce în ce mai subțire. / Aproape orb. Aproape nebun / Nu dorm, cum zici tu, nu dorm. / Reinventez literatura, vai, doar reinventez literatura / Fiindcă altfel nu se mai poate» // «Tu vorbești în poezii. / Tu îmi spui poezii, sinucigașule» mi-a mai strigat furios. / «Îndrept epoleții regelui – măresc strâmbătura bufonului. / După un manual al meu / grăjdarii reînvață iubirea pentru caii de rasă. / Pe scribii sălbăticiți îi reînvăț alfabetul. / Pun încă o dată ordine în marile sentimente. / Bat monedă nouă! / Auzi cu câtă precizie lucrează matrița? // Bat monedă nouă!»„ (*Omul care scrie sau comedia literaturii*). Reinventarea poeziei este, așadar, sinonimă la Romoșan cu revelația „mortalității" acesteia, iar parodicul se va înscrie în scenariul unei ontologii a declinului și a caducității, pierzându-și accentele corozive și căpătând ceva din aerul nostalgic al „pietății" despre care vorbea Vattimo. Marile figuri ale literaturii vor fi evocate astfel pentru a ilustra condiția „mortală" a poeziei, care rezultă, de data aceasta, din impactul cu orizontul de așteptare al unui lector la fel de dezabuzat ca și scriptorul, care oscilează între credința în virtuțile „soteriologice" ale poeticului și tendința spre deriziune și bagatelizare: „Dante intră în Siena

călare pe un măgar. / În Siena sau altă umbroasă așezare de oameni. / De un an cetatea îl aștepta. «Dante ne va salva!» surâd municipalii... / «Ciuma, otrăvitoarele zvonuri, plictisul... / Dante ne va salva!» / Mândrii cetățeni ai Sienei, în strai măreț, / se înfuriară foarte: «Acesta nu-i Dante, acesta nu poate fi Dante, / Aduceți-l pe Dante!» / Cel de pe măgar se ridică în șa. / Strigă și el după puterea lui: «Nu-i vită omul, ci-i dator să aducă lumină lumii / și să alunge ceața!» / Mândrii cetățeni ai Sienei, în strai măreț, / izbucniră în râs" (*Aduceți-l pe Dante*). Poemul mizează, și de data aceasta, pe „teatralitatea" discursului, e constituit din „replici" și „indicații de regie", dar spectacularul nu mai reprezintă aici (ca la exponenții barocului) o modalitate prin care subiectul uman încearcă să-și compenseze precaritatea în plan ontologic, ci apelând la truculență și ostentație, la îngroșarea, în registru grotesc, a „măștilor" și, tinzând astfel să se convertească în propria lui caricatură, își denunță lipsa de consistență. Astfel că accentul se deplasează de la existențial la estetic, de la condiția omului la condiția artei / literaturii, teatralitatea în exces ilustrând tocmai „mortalitatea" acestora, morbii care devorează din interior „aparența liniștitoare", reducând-o la o producție de „înlocuitori". Textul poetic apare acum (și comentariile lui Marin Mincu asupra poeziei lui Romoșan sunt cât se poate de edificatoare în acesta privință) ca o colecție de „materiale reziduale", de dejecții ale combustiei, de vreme ce lucrurile nu pot fi „descrise după natură", ci doar „calcinate" în „malaxoarele" textualizării, iar „a scrie" și „scrum" sunt perfect sinonime. Căpătând aspectul terific al „crematoriului", textul devine astfel expresia desăvârșită a mortalității, dar și o unealtă de nimicire care tinde să-și anihileze (în conformitate cu „legea necruțătoare") propriul autor: „Când eram grozavul descriptor al Florii / de Măceș, Rosa Canina, Rozalia: / nu începeam bine să o descriu, afurisita îmi apuca mâna, gura, capul // Vinerea trecută: / descriu un cocoș, cocoșul nu mai cântă, / se face hârtie mototolită, cade sub masă; / descriu un câine, câinele nu mai latră, schelălăie, / se duce dracului. // Pe masa de scris, roșu, alb, verde, măcești. / Îl privesc cu poftă, îl mângâi nebun. / Mărețul descriptor reîncepe descrierea. / Scriu Floarea de Măceș... / Florile de măceș – scrum! // Nici bucurie, nici spaimă, cu capul pe masă, / hotărâsc autodescrierea" (*Autodescrierea*). Impunându-se ca „destin" (căci în mitologia lui Romoșan omul se definește esențialmente ca o ființă textualizantă), textualizarea culminează așadar în actul sinucigaș al autodescrierii, căci (așa cum arăta Marin Mincu) „după ce toate obiectele au fost de-scrise, autorului nu-i mai rămâne decât operația finală a

autodescrierii, adică expierea fizică în scriitură". În consecință – actul textual va deveni un exercițiu de mortalitate, textul și autorul său sunt deopotrivă „zum Tode", iar poemele lui Petru Romoșan se nutresc dintr-o viziune crepusculară, mărturisind despre „amurgul omului" și „crepusculul bibliotecilor" care se plasează, în egală măsură, sub semnul neliniștitor al agonicului.

Tot Marin Mincu îl asimila pe AUREL PANTEA textualiștilor „pursânge", arătând că acesta „este un autentic poet textualist", în ale cărui poeme se fac prezente „o diagramă neagră a sentimentului negativ, un tablou funest în negru pe negru, vidat de viață, în care pompa semantică nu mai funcționează normal, dereglată de atâta funcționare, înfundată cu deșeurile malaxorului textualizant". Cu toate acestea, poetul echinoxist este lipsit de acel patos teoretizant, prezent la Gheorghe Iova și la Bogdan Ghiu, la Mircea Nedelciu și la Gheorghe Crăciun, ce constituie, fără doar și poate, una dintre mărcile distinctive ale textualismului, și nu și-a făcut niciodată publică adeziunea la noua practică și teorie a textului. Ca și Petru Romoșan, el face adesea o „poezie a poeziei", compune fabule și alegorii scripturale, în care însă, spre deosebire de autorul *Rosei Canina*, abstracționismul „poeților metafizici" nu mai este repudiat, ci asimilat și transpus în cheia unei drame care vizează actul semnificării, limbajul, poezia și literatura. Lipsit de verva (auto)persiflatoare a multora dintre colegii săi de generație, autorul textualizează în registru grav, iar comedia limbajului se convertește aici în tragedie a actului textual, căci poetul a păstrat disponibilitatea pentru tragic a liricii metafizice. În viziunea lui Pantea, acțiunea textuală este una de „posesiune", iar producătorul de text este un „prizonier" al limbajului, cu infinitele sale latențe semantice din care rezultă obscuritatea absolută a semnificantului textual: „A cui favoare, ca posedații, / o împlinim? Pacte, în legea înfierată, / sting luminile, // genetica e tot o politică în care / proiectantul lucrează cu materie primă / luată direct din victimă, // întinsă pe planșe, / iar în urmă se sting toate luminile". Prin urmare, producția textuală se definește ca o emisiune de „negru pe negru", pe al cărei parcurs negrul grafemului nu face decât să etaleze la nesfârșit obscuritatea limbajului și a textului, iar scrierea își pierde caracterul „alveolar", devine „continuă", ia aspectul paginii perfect negre. Odată cu ocultarea pauzelor dintre cuvinte, semnele se resorb astfel în masa amorfă a produsului textual care, după ce a înghițit lucrurile, înghite acum dublurile lor scrise, adică cuvintele: „O singurătate cu gesturi lente, atotstăpânitoare / e substanța ce nu vorbește / dar înghite enorm. Până și privirea

aceasta, / după o scurtă luminescență, mă va duce / lângă tablouri cu fețe / ce nu se mai întorc. Și iarăși / negru pe negru". În consecință, actul textualizării devine o operațiune de „modelare", iar textul – un „construct tehnic", un „model" care face inteligibilă „autofagia" limbajului, deoarece, spre deosebire de Petru Romoșan, care punea accentul pe nimicirea lucrurilor și a emitentului de text în dinamica scriiturii, Aurel Pantea descoperă „entropia" dicționarului, tendința „autodevoratoare" prin care limbajul tinde permanent să se transforme în nonlimbaj, dezarticulându-se până la o dobândi aspectul „petei de întuneric" și al vorbirii „de după Babel": „Presele, noaptea, storcătoarele / împing stratul de morți, silozul / de guri / înfundă pompa semantică. Vinele umflate / ale poftei stropesc haotic zidul / de nume și verbe. Retorii visează / babilonul. / Acum poate să apară adversarul". Nu mai avem, așadar, de-a face, ca la Romoșan, cu o „critică a literaturii", ci cu o „critică a limbajului", care stă sub amenințarea „morții virtuale", a catastrofei entropice, devenind un „zum Tode". Marea temă a poeziei lui Pantea e, prin urmare, „moartea cuvântului" pe care au proclamat-o „ideologiile neantului"; ea se răsfrânge și asupra ontologicului, de vreme ce lumea e iremediabil „stricată" de entropia semnificării, iar eul poetic a căpătat statutul ființei scindate, devenind el însuși purtătorul „rupturii" semantice: „Că, în sfârșit, trăiesc acvatic, în pulsațiile / salivei, ale sângelui, ale sudorii, ale umorilor, / că străbat lumea trupului pregătit / pentru stupoare și indiferență, / că întâlnesc puncte fixe și vârtejuri, / morți și găuri ale evadaților / că nimic din corpul meu nu este în măsură / să-și aproprieze eul, / că acesta e doar o sumă de intenții, / iradiație nescontată a umezelii, / că exprimă o mecanică imemorabilă, / că trupul trăiește un neînțeles prizonierat, / că din el privesc afară numai sclavi, / că vorbirea mea e confluența unor glasuri oarbe". Regresiunea în acvaticul infernal constituie, în acest context, expresia metaforică a disoluției sensurilor; o lichiditate malignă dizolvă deopotrivă cosmicul și umanul, aducându-le la numitorul comun al unei vorbiri „nearticulate", în timp ce apele primordiale se convertesc în ape apocaliptice, în materia unei „antigeneze" al cărei instrument va fi „antilogosul", „lumina din gura lui nu": „Am o seară esențială, din orice punct / aud carcera unui glas în cârca lucrurilor / epuizate, / o babilonie de voci în marile odăi cu emoții, / Orizontul meu acum poate fi un braț la capătul căruia cineva / pescuiește priviri, / și obiectele moarte fac eforturi pentru un ochi, / e bine și cald, / ventuzele, ghearele, fălcile / stau destinse, / cine va scăpa când vor reîncepe lucrul / va deschide uși scârțâitoare / spre o lume stricată, / acum se vede totul, / chiar și strigătul

luminii în gura lui nu". Din acest moment, actul poetic se metamorfozează într-o cabală cu semn negativ; dacă pentru cabaliști textul Torei poate fi supus unor nesfârșite permutații și combinări prin care sunt actualizate numele divine diseminate în țesătura semnificantului textual, finalitatea textualizării este, dimpotrivă, la Aurel Pantea, aceea de a face inteligibil antilogosul, reflexul *à rebours* al ordinii cosmice și al limbajului. Nihilul va fi ridicat, în felul acesta, la demnitatea unui principiu primordial, a cărui acțiune instituie simultan lumea și textul: „O bună manieră a nimicului / constă în a ne atrage atenția / când se naște. Corpul lui pe firmele / destinațiilor noastre / poartă ordine de existență în care / timpul și spațiul, atingându-se / produc o gură, / am recunoscut un timp fără demnitate / în destinul mamei. De obicei, necunoscându-i sursa, / deși îl conținem, îl secretăm, orice obiect / îi cântă funeraliile, orice limbaj / e un mormânt pentru el. Lângă obiecte / și limbaje redutabile, nămeții lui / cu milioane de guri împrăștie / narațiuni, popoare și sânge, / și totuși mama e un destin fragil / și el locuiește în ea fără măsură, / când mi-o amintesc, ca un tâlhar închide ochii / gândirea. / în partea textului acestuia, pe unde bat vremurile / se află trupul mamei scandalos de nemântuit / / înălțarea ei la text e un simplu compromis, / timpul se bâlbâie în ea și conține chipuri, / un tablou gâlgâind / de suprareal, după ce realul a fost în întregime / mâncat". Prin urmare, universul poetului se confundă acum cu orizontul nihilocentric al experimentalismului; el este – ca și limbajul – bântuit de un patos autodevorator ce își găsește concretizarea în aspectele destructive ale timpului, care își infuzează pretutindeni „otrăvurile", e un timp „metastatic" ale cărui rețele maligne „anticipează (după expresia lui Franz von Baader) moartea în sânul vieții înseși", făcând să coincidă „negrul" lumii și „negrul" textului: „Mama amuțită, timpul cu toate otrăvurile / înflorite, în plină acțiune / ea tace lângă fiul ce simte timpul / cu toate otrăvurile înflorite, / lângă el înfloresc voci și obiecte / în timpul cu toate otrăvurile în acțiune, / el ține mâna mamei, în fiorul din el / abia se întrezăresc otrăvuri / înflorite ce înaintează". Așa cum „moartea limbajului" începe odată cu anihilarea pauzelor dintre cuvinte, „cancerul lumii" declanșează stranii procese osmotice în urma cărora lucrurile se „înghit" reciproc: „Așa cum moartea / e udă ca steaua cugetată / citind, amintindu-ți orașe / în conversații se află / chipul ce încă nu s-a întors. / confundat, din eroare, / cu zidul". Autofagiei cuvintelor îi va corespunde așadar autofagia lucrurilor – într-un spațiu guvernat de antilogosul care se confundă cu nihilul însuși, instaurat drept centru al unei lumi amenințate de spectrul apocalipsei:

„Ține-te, mulți lucrează la o față / hărtănită. Fiecare în apocalipsa lui / e împroșcat de soarele numelor, / gropile se umplu, / mormintele cresc". În consecință, poemele lui Aurel Pantea vor configura o simptomatologie a apocalipticului, marcată prin prezența unui „principiu al răcelii" care e soarele cu semn negativ, antisoarele, a cărui prezență opacizează toate formele: „Curajul, acum să te traversezi, / să te retraversezi, când cei mai mulți / sunt doar ferestre oarbe, locuiți / de un tenace principe / al răcelii". O obscuritate malefică se răspândește pretutindeni, ca „plumbul" bacovian, atacând în cele din urmă fibra umană și devenind „thanatos obiectivat" care afectează chimia țesuturilor organice: „nu sufeream întrebarea / până când? Mi-a venit odată cu mirosul / de animal mort al cuiva cu care vorbeam și s-a topit / în scârba momentului, apoi trupul meu, cum arătam / în oglindă, mi-am pipăit ridurile și gândul / că dacă nu voi fi operat voi fi îngropat / în întunericul originar al plămânilor în mine / și că există multe zone de întuneric în noi". Corolarul acestei obscurități îl constituie hipercorporalitatea, densitatea exacerbată a lucrurilor, care tind să devină „obeze", invadând spațiul, ca un țesut canceros („...nu mai unde te întoarce / pentru că în jur toate au devenit foarte dense"). Se ajunge astfel la instaurarea acelei „domnii a cantității" care, după René Guénon, constituie prin excelență „semnul vremurilor", poetul conturând „hărțile" unei lumi a „negoțului", în care totul se vinde și totul se cumpără, semnul e redus la valoarea lui de întrebuințare, iar viața a devenit o producție de materie inanimată: „vindem lumină, cumpărăm lumină, / dintr-un cer de cifre curg / peste noi fâșii de suflete numărate, / în piețe de amurg se vând / emoții. Între ele unele sunt vii, / altele, într-o chinuită imagine a crispării / nu mai arată nici o direcție, / în celule secrete se concepe / foetusul de beton". Momentul culminant al catastrofei eschatologice îl constituie „moartea timpului" („Timpul s-a lățit ca un hoit") care face cu neputință schimbarea; acum, poemele lui Aurel Pantea înfățișează un imuabil „spațiu al infamiei" care provoacă „scârba limbajelor", ceea ce sugerează dispariția funcției semnificante a cuvântului, colapsul absolut al semnificării, astfel că semnele verbale se vor constitui într-un univers perfect autonom, plasat sub semnul metamorfozelor monstruoase: „Și lângă dezmembrați să-ți afli pacea, / lângă frica întipărită pe ziua care pleacă / și nu-i reține / și pe portretele / celei ce se înghesuie, / lângă privirea ce a coborât lăuntric / până la rădăcinile ce absorb / resturile zeului milei. / aici unde se scârbesc limbajele, / într-un loc al infamiei / vin obiectele să-și schimbe numele". În acest stadiu al ei, lumea este atinsă de „nesemnificație", iar subiectul uman devine

agentul unei semioze cu sens negativ ce face perceptibilă acțiunea thanatosului, care, ca o uriașă radieră, gomează lucrurile ca și prezențele omenești: „Am amănunte, printre ele alte amănunte (simți că te / pierzi), iar într-un fond / zidul, / îmi întorc fața, / natura nu are reziduuri, vers cu care se poate / încheia o operă, / dar eu aștept mortul, îl presupun / cu tânără disperare, mă obscurizez pentru asta, / invoc penumbre, apar burți, / rabd detalii. Momentul supremei nesemnificații / nu are luciu, vine din neatenție, așa cum, imaginându-l, cineva m-ar șterge / cu totul". În consecință, poemele lui Pantea devin acum diorame eschatologice, „triumfuri ale morții" în tușe apăsate de negru, apocalipse ale lucrurilor și ale ideilor, pantomime în tonalități de putrid („Ideile, îngrășământul public, în timpul / retragerii lor: drumul putrezirii, / animale, deșerturi și ora neagră / în deplină înălțare, și amanții / de lângă fiecare obiect, și timpul / îndrăgostindu-se pe măsură ce / piere"), iar spectacolul destrucției universale declanșează fascinația sinucigașă a „morții în text". Lăsându-se invadat de forțele destructive ale limbajului (căci în viziunea poetului, „răul lumii" e generat de „răul cuvintelor"), actantul liric se transformă într-un instrument al textului, care, în actul autoproducerii sale, elaborează „dublul scriptural" al omului „în carne și oase", cadavrul „aproape viu": „Când nu te mai aperi și ești mijlocul / și atacanții obțin victorie după victorie / și tu nu te mai aperi / și ei în furie și entuziasm, aliați / presupun momentul abdicării / și nu știu că tu nu te mai aperi. / Dincolo de asta păianjenul reveriei / țese figura unui bărbat plictisit, / el va privi fără spaimă / muncile lui nu". Dar și actul autoimolării în scriitură va fi unul atins de „nesemnificație" și, prin urmare, pe jumătate ratat; încarcerat sub bolțile tombale ale textului, subiectul uman experiază starea de subexistență, care se situează în punctul de articulație dintre viață și moarte, e „sfârșit continuu", agonie în text: „Aceste bolte de după care nu mă mai văd, / produse de cineva zbătându-se / ar putea fi chiar subexistența, / mă așez în centrul curentului indiferenței, / boltele cresc, nu mă mai interesează / ritmul și forma, nici miezul negru / al punctului de vedere, nici zbaterile, / nici deruta că nu găsesc rădăcinile timpului / țesându-și cursele, / sunt un efect, / nervii țes ziua, țâșnește / din milioane de filamente încât se vede reciful / devine moarte și nervi morți". Reziduurile sale vitale nu mai fac decât să alimenteze rețelele maligne ale produsului textual care tind să „metastazieze" la infinit; acesta constituie o „corporalitate în exces", e alcătuit din excrescențe bolnăvicioase, din formațiuni tumorale și din țesuturi anarhice care trădează acțiunea unei vitalități „deviate" ce slujește cauza

morții: „Oprit aici, acum. / toate se produc, foamea de trup. / încet, lângă tine, inepuizabilă / scoarțe, crevase, piei, se întinde / pachidermul orb, lent, / și gura ce ar trebui să tacă / și chiar tace, în jur lumina / face polipi, propozițiile / încep să miște, în adâncul acela / al lor curgem, materie subtilă / și tăcerea gurii / și trupurile producându-se". Privită astfel ca un „triumf" al extincției, textualizarea se va întemeia pe o „tablă de legi" în care sunt formulate „imperativele categorice" ale nimicirii în scriitură, căci, din perspectiva lui Aurel Pantea, scriptorul apocaliptic nu poate decât să-și asume propria condiție, integrându-se în angrenajele inumane ale malaxorului textual: „Timpul într-o zi cețoasă / de noiembrie; / a organiza și a ucide, astfel încât / organizând să fii complicele / (lumini crude după ecrane mișcătoare) / și ucigând să găsești / un răspuns posomorât, o propoziție / încremenită sub tone de praf". „A ucide" și „a organiza" se dovedesc în felul acesta principiile legislative ale producției textuale; textualizarea e nimicire a vieții și „organizare" a materialelor reziduale care rezultă din această operațiune de „malaxare" a realului; la capătul ei ea naștere un simulacru al viului, o formă „monstruoasă" și „târâtoare" în care s-au acumulat toate dejecțiile arderilor vitale, respectiv textul: „Numai intenții și valuri / peste o temniță putredă, energii / intuite ca trup unduit / peste figura spartă, / și temnița putredă – dar nu despre ea / ci despre animalul ce o părăsește. / el are în burtă placenta / cu puii lui nu, / spintecă-i-o, mă, spintecați-i-o, / se aud glăscioare din alte temnițe putrede, / despre ele acum: acolo nu se împreună cu nu, / acolo, în gala neagră / se uită o față căzută, prinsă cu totul / în năvod". Plecând de la conștiința „autofagiei" semnelor și a lucrurilor, al cărei „model" îl reprezintă semnificantul textual, poemele lui Aurel Pantea vor sfârși prin a se constitui astfel în paginile unui manual de textualizare, doar lipsa unei conștiințe teoretice foarte acute despărțindu-l pe autorul *Casei cu retori* de enclava „adevăraților textualiști".

Eclipsat în timp de dramaturgul cu același nume, MATEI VIȘNIEC rămâne totuși unul dintre poeții importanți ai Grupului 80, un poet care, prin textele sale autoreferențiale, în care este vizat metapoeticul, se situează în imediata vecinătate a textualismului. În timp ce la Petru Romoșan, actul „descrierii" avea ca obiect lucrurile, culminând apoi în operațiunea sinucigașă a „autodescrierii", „descrierile" lui Vișniec se fixează asupra poemului, surprins în procesul producerii sale (ca în textul intitulat *Descrierea poemului*) printr-o mișcare aproape dureroasă a conștiinței care se scindează, va fi

simultan „productivă" și „receptivă", emitentul de text devenind în același timp scriptor și cititor, iar actul textual definindu-se esențialmente ca unul de scriere-citire: „Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / aș fi vrut să vă povestesc câte ceva // despre singurătatea mărului // despre singurătatea mărului tăiat în două / și despre încercările lui de a renaște / prin zvâcnete ademeniri și strigăte melodioase // despre începutul înjumătățirii și începutul / singurătății mai adânci decât un ochean / îndreptat spre steaua Laponis // despre coafura și fardul, manichiura / și colierul doamnei, învăluite în parfum / și în speranțe, vai, bătrână doamnă // despre cocoșul singuratic, indecent și mătăsos / o, ce mătăsos era cocoșul, crescut într-o sticlă / și aruncat în ocean pentru a anunța zorile / despre trecutul abatelui Macabeus, despre ticvele / negre din odaia sa de lucru, dopuri / imense astupând sticlele verzi, cu ce licoare? // despre lancea eroului eliberator, lancea / albastră, de paradă, zdrobită sub unica mare / mare copită a calului meu cu un singur picior". Lucrurile, la rândul lor, sunt supuse aceleiași diviziuni, fiind dublate de reflexele lor scripturale, iar atelierul de scriitură ia, ca la poeții obiectelor, înfățișarea cabinetului optic, populat de emblemele „ochiului textual", care descompune și remozaichează realitatea, percepută ca o colecție de segmente eterogene, pe care poetul le asamblează după o logică radical diferită de cea a realului. E lesne astfel de observat că imaginarul lui Vișniec e alcătuit din „figuri" ale textului; decupate din textura realității, lucrurile își pierd aici sensurile uzuale, devenind metafore ale produsului textual și ale elaborării acestuia. Invocarea „coafurilor" și a fardurilor sugerează artificiozitatea superlativă a spațiului scriptural, marcat de prezența unor „personaje" care trimite cu gândul spre „figurile feminine ale Poeziei". Substanța acestui spațiu este vitroasă („cocoșul crescut într-o sticlă"), absoarbe pulsiunile fibrei vitale, reducând orice formă de viață la formula preparatului anatomic, în timp ce „camera magică" ticsită de fiole misterioase și cranii reprezintă o figurare a cărții-mormânt, a necropolei textuale. Nu lipsesc, nu pot să lipsească din acest *decorum* care trimite insistent spre fantastica textualismului instrumentele de inscripționat: „sulița albastră" nu este decât un gigantic calamus, ca, de altfel, și copita „calului cu un singur picior", iar poemul, privit în ansamblul său, se constituie într-o sumă de imagini autoreferențiale, el ajungând astfel să coincidă în cele din urmă cu propria lui „descriere".

Instaurarea impulsiei scripturale coincide, în acest context, cu regresiunea într-o lichiditate care sugerează nebuloasa primordială unde lucrurile

fuzionează osmotic, confundându-se cu propria lor „cauză materială", dar și apele amniotice. Acum, eul și lumea se transformă în pure virtualități, realitatea e anulată, devine o simplă plămadă care servește drept materie a actului textual: „Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / înnebunit de somn și cu haine ude / cu ciorapii uzi și cu cravata udă // eu mă șterg pe frunte cu batista udă / mă așez pe una din băncile ude / și scriu pe hârtie udă cu unul dintre / cele mai ude creioane ale orașului". Dizolvate ca într-un soi de solvent alchimic, obiectele dobândesc transparența (sau opacitatea) absolută a semnelor în care e concentrată o masă inepuizabilă de semnificat. Textul e figurat, de data aceasta, prin imaginea „orașului transparent", care dobândește treptat (pe măsură ce actul textualizării se apropie de „inima poemului") aspectul „malaxorului infernal" care își încastrează autorul, supus supliciului textual, în țesătura lui de reticule, devine o „cameră de execuție" unde se desfășoară ritualul sanguinar al emorselării osiriace: „scriu despre transparența orașului despre / cei care scriu că deja scriu despre / transparența orașului / scriu despre cei care mă pândesc prin ocheanele de mine șlefuite / prin spațiul subțire rămas între inel și deget / despre cei care hohotesc în somn visându-mă / mort și sfâșiat de singurele patru himere ale orașului / ori bătut în cuie la poarta orașului alături / de acele semne prin care automobiliștii / sunt anunțați că trebuie să moară". Actul textual este încărcat (în viziunea lui Matei Vișniec) cu o paroxistică violență; el posedă întreaga agresivitate și autoagresivitate a „pulsiunii de moarte", se dovedește o acțiune de „mutilare care se exercită succesiv asupra realului, a autorului însuși, iar finalmente asupra Logosului". Astfel încât faimoasa „dezmembrare a lui Orfeu" devine aici dezmembrare a verbului, violentare, cu accente de demonie blasfemică, a limbajului, ceea ce face ca scriptorul să se metamorfozeze într-o „conștiință culpabilă", care are conștiința caracterului „deicid" al operației de inscripționare, a descrie (poemul) fiind și la Vișniec (așa cum se întâmpla și în metapoemele lui Petru Romoșan) perfect sinonim cu a ucide: „am păcătuit grozav se preling dâre de sânge / din literele o și g precum și din buclele mai largi / ale lui a și ale cuvântului neterminat logos / eu încerc să acopăr acele goluri din poem / pe unde țâșnește adevărul înrăit și el ca / ultimul om, ca un drac, ca o coropișniță / din punctul în care vă aflați se văd / coastele roșii ale poemului gura sa hulpavă / mestecând sfinții și obiectele din încăpere / de groază și rușine aș vrea / să mi se scurteze picioarele / să nu mai ajung niciodată decât / până la buricul păros al lucrurilor / aș vrea să netezesc palma întinsă pe fața mea / ca

o ploaie neagră și grea oprindu-se / doar odată cu văzul cu auzul și cu mirosul". Conștiința culpei ontologice, clamată în *Elegiile* lui Nichita Stănescu, se metamorfozează în felul acesta la Matei Vișniec (în consens cu teoretizările lui Derrida din *Farmacia lui Platon*) într-un „păcat originar" al textului și al scrierii, se ce răsfrânge asupra scriptorului și îl contaminează, ca o damnațiune, conferindu-i faciesul „artistului blestemat", ce își contemplă neputincios „opera infernală". Așa cum se întâmpla și în poemele lui Aurel Pantea, textul e perceput ca un organism autofag, ce se autodevoră pe măsură ce se generează și în ale cărui rețele fiecare semn îl naște și apoi îl înghite pe celălalt: „să rămân înconjurat de cuvântul foame // marea foame, sfrijitul ciclop, patriarhule, / spune-mi ce se poate face cu poemul gol / cu poemul cu pereți albi / cu poemul scris doar / pentru a râde în el de poemul scris următor / fiecare sunet își sapă o gaură neagră / în trupul sunetului următor iar prin aceasta / se vede un alt sunet, înfuriat, ce tocmai / se naște și se înroșește în mintea mea / de furie și de ură împotriva mea / și a celorlalte sunete care l-au născut". Acest organism monstruos posedă o corporalitate abjectă care se răspândește prin contagiune în mâna care inscripționează, textul și autorul său vor forma acum un corp unic, iar scrierea nu este decât o emisiune de umori viscerale, de lichid „negru", în care sunt concentrate parcă toate scrumurile și toate dejecțiile arderilor vitale: „degetele se înfierbântă și încep să curgă / unghiile mi se topesc și-mi zgârie fața albă a foii / dungi unsuroase și întunecate rămân / după fiecare mișcare a degetelor de la stânga la dreapta / oasele mele țâșnesc ascuțite și reci / în timp ce apăs cu putere stiloul aurit / ca să scriu cuvântul aurit // seva neagră adunată acolo, otrava mocnind la încheieturi / tot ceea ce am mângâiat cu pielea degetelor / și prin tot ceea ce ea a râvnit / se preface acum într-o fugă lucioasă o / stoarcere a miezului din fiecare deget / mâna mea arsă până la încheietură / mă ascultă tot mai puțin simt cum / din topirea ei pe această pagină renaște / un animal autonom și orgolios". Prins în angrenajele actului textual, scriptorul se convertește într-un instrument prin care textul se autogenerează și se autonimicește pe măsură ce este produs: „Orașul așteaptă cu îndârjire să termin / acest poem nu-și refuză nici o plăcere, el, orașul / întotdeauna fiecare vers lasă în urma sa / morți și răniți dar el, nu, el / orașul vrea alte poeme și alte poeme și alte poeme / fiecare locuitor mă pândește prin cele zece mii de cuvinte scrise până acum". El se înfățișează acum ca o acumulare de energii destructive, e „thanatos obiectivat", cuvânt care nimicește: „o, doamne, unde sunt acele vremuri minunate / când hoții, bastarzii și incendiatorii / erau uciși în

piața publică / prin simpla citire a unui poem ? (...) // și vagabonzii erau uciși mai repede / prin poemul care ucide mai repede / poemul care ucide spontan la prima ascultare / sau poemul grav care otrăvește încet / poemul care ucide spontan la prima ascultare / sau poemul care distruge oasele poemul care / distruge casele poemul exantematic / singurul care te arde până la ora prânzului / și-ți aprinde până și aerul gata respirat / poemul care te uluiește doar până când / mintea ta într-o zvâcnire divina se înnegrește / poemul care doar înspăimântă / poemul care-i ucide pe călăreți lăsându-le caii / și celălalt care-i ucide pe cei zece mii de / soldați triști / admiratori ai lui Seneca".

Nimicit prin actul textualizării, realul apare acum ca un virtual depozit de materie textuală, el contează doar în măsura în care poate deveni text, iar explorarea lui constituie un preludiu al actului scriptural: „înainte de a începe un poem obișnuiesc / să mă plimb îndelung prin parcul municipal / pe străzile pustii / mă lipesc de un arbore și-mi șoptesc în auz / acele cuvinte pe care le-aș râvni dacă / aș fi arbore / mă lipesc de fiecare fereastră și / privesc atât de mirat în marile interioare părăsite / încât mai apoi plec cu fereastra lipită de față // trec printre cădirile negre ca niște duhuri de gheață / și pe acoperișuri mă plimb visător cu mâinile / la spate, apare luna, o, luna, doamne / de când nu s-a mai scris un poem sincer / despre lună". Inscripționarea realului se dovedește însă perfect iluzorie; contaminat de atmosfera rarefiată a scriptotecilor, scriptorul se dovedește un simplu „compilator", iar actul textual e doar o „rescriere", un colaj de citate celebre: „alerg spre casă cu o poftă nebună de scris / locuitorii orașului s-au așezat pe două rânduri / și așteaptă așteaptă / eu alerg fără să-i văd tulburat și plin de înfiorare / cineva îmi deschide ușa cineva îmi trage / scaunul cineva îmi așază hârtia cineva îmi întinde / tocul și toți, mai apoi; lună, tu stăpâna mării". Lipsa de autenticitate a semnificantului textual (care nu poate fi decât „text" și „literatură", așadar „compilație") conduce la utopia unui „limbaj originar", anterior poeziei și literaturii, care și-ar conserva intactă întreaga capacitate de a semnifica și de a articula în rostire realul: „greața pătrunde în fântână ca un cub / auriu și fețele sale se răstoarnă în liniștea / frunții noastre, poetule, ademenitorule, bestie tristă, cuvintele tale nu-mi spun nimic / nu pot să-mi scriu poemul cu aceste cuvinte / vrei altele, na altele dă-mi altele, cuvintele / rotitoare ca mușteleie pe gâtlejul cuvântului, / dă-mi singurătatea calului mort și moartea / din adâncul cubului". La capătul operației de textualizare așteaptă însă vindecarea de orice iluzie, iar scriptorul își descoperă adevărata identitate – aceea de bufon al limbajului și al textului, în ale cărui angrenaje lucrează

„pulsiunea de moarte": „eu însumi aș fi putut să fiu rege / dar n-am rămas decât bufonul orașului / pe mine mă veți judeca așadar regele / nu e vinovat de nimic / judecați-mă de-a dreptul prin țeava puștii". Elaborarea textului rămâne în consecință un etern *acte manqué*, stă sub semnul eșecului permanent, de unde condiția tragică a emitentului de scriitură, care capătă, și aici, fizionomia Sisifului textual. Iar poezia lui Vișniec, încorporându-și principalele elemente ale mitologiei textualiste, transcrie, în coordonatele sale majore, drama semnificării, coliziunea cu limitele limbajului și cu mașinăria infernală a textului.

Textualismul acțional

BOGDAN GHIU

Nici Marin Mincu, nici Mircea Nedelciu, nici Gheorghe Crăciun nu renunță în totalitate, în textele lor, la mimetic și figurativ. Prozele acestor autori, cu toată deschiderea lor spre autoreferențial, care le transformă în alegorii ale producției textuale, păstrează totuși „prejudecata" subiectului și a personajelor, astfel încât textualismul lor este unul figurativ și implică asistența cititorului avizat, înarmat cu o „teorie a textului", care să le facă inteligibilă dimensiunea de fabule scripturale. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui BOGDAN GHIU sau Gheorghe Iova, care experimentează textualismul acțional, ce încearcă să se ridice la parametri foarte abstracți, îndepărtându-se mult de mimetic, ajungând (cel puțin în ceea ce îl privește pe Gheorghe Iova) aproape de ultimele limite ale limbajului / comunicării și frizând, prin urmare, ilizibilitatea.

Bun cunoscător al gândirii poststructuraliste și al teoriei moderne a textului, Bogdan Ghiu este, în interiorul promoției poetice optzeciste, textualistul prin excelență. Mult mai săracă în „recuzită" și în metafore ale textului / textualizării decât, bunăoară, producția lirică a lui Marin Mincu și mai apropiată astfel de „acțiunea textuală" pe care o teoretiza Gheorghe Iova, poezia sa se caracterizează încă de la bun început printr-o aparentă „ariditate" care e semnul nivelului extrem de abstract la care se ridică aici operația de textualizare. Poemele lui Bogdan Ghiu sunt astfel niște veritabile ecografii ale actului textual, conceput ca o „artă a etalării", ca o emisiune de semne opace care își ostentează la nesfârșit vacuitatea semantică: „Nu știu cui seamănă aceste

rânduri, / dar uite că iar vin să se întindă, / să se așeze, să stea, / s-adoarmă și să se arate / cu burțile lăsate, cu gurile căscate. / Transparența și înălțimea le-au obosit – / prea multe lucruri au fost văzute prin ele / și folosite / Au venit să se așeze pe foaia albă și tare / și să inducă lumea în eroare" (*Prolog în carte*). Rezultatul producției scripturale este, în consecință, poemul „debil", textul care a renunțat la a fi altceva decât text, în perfectă consonanță cu faimoasa „etică a slăbiciunii" și cu repudierea conceptelor „tari" care particularizează lumea apocalipticului: „Mă apăr de ceea ce / mă înconjoară / și scriu un poem debil / pe care îl părăsesc" (*Poem*). Scriitura coboară astfel în imanență, devine act pur, în timp ce poemul se naște tocmai din dinamitarea oricărui „cod", a oricărei „retorici" la care nu se mai raportează decât în calitate de „diferență". Iar „poezia" nu mai înseamnă – din perspectiva lui Bogdan Ghiu – adecvarea la o paradigmă, ilustrarea unui model transcendent scriiturii, ci, pur și simplu, dispoziție de a poetiza, poezia și actul producerii ei apărând ca perfect echivalente: „Poezia în poem ca / și mine în această cameră / afurisită și ca / și sufletul în mine / probabil" (*Poem*). Goană după un semnificat intangibil, actul poetic se plasează, de data aceasta, sub semnul lui „ca-și-cum", raportându-se la acel „termen de comparație suspendat în gol", existând doar ca „zonă goală a diferenței" despre care vorbește Comolli, astfel încât comparația nu mai este doar un procedeu retoric, ci ține de însăși esența operației scripturale care se definește ca o balansare între „comparația cu altceva" („Vine ceva și se lipește strâns de mine – / este comparația cu altceva, / la fel de singură / și de rănită") și „comparația cu sine" („Adaug unui poem / comparația cu sine / pentru a-l lăsa pradă / restului hămesit de poem"), de vreme a scrie înseamnă (implicit sau explicit) pur și simplu a compara, a te raporta la o alteritate. Este vorba despre o comparare mereu ezitantă, mereu în suspensie (pentru că termenul comparant e lipsit de o identitate precisă, se prezintă doar ca „altul" în raport cu „acesta"), a cărei proiecție grafică este sinusoida, sugerând „vicleniile" scrierii, deturările și amânările implicate în mecanica operației scripturale, care nu e decât devenirea infinită a unei „arhiscrieri", ceea ce îi conferă produsului textual configurația palimpsestului: „Aici e un ocol al locului. / Imposibil să faci poemul perpendicular / și să poți coborî. / Ceva a fost strivit sub scris / și se vede (// și ai vrea să țâșnească până la tine. / Scriu direct sub piele)". Prin raportare la o asemenea „grafie primordială" scrierea devine o cvasiscriere (adică o aproximare a acesteia), în timp ce textele lui Bogdan Ghiu iau tot mai mult aspectul cvasiliteraturii, care se concretizează în poemul-eseu, text și totodată „teorie a textului", așa cum se întâmplă și la Gheorghe Iova.

Recursul la poetica etalării, trecerea de la regimul lui „a spune" la cel al lui „a arăta" presupun transformarea actului textual într-o operație de de-semnificare care îi va conferi semnului opacitatea superlativă a unui obiect. Așa se întâmplă și în poemele din *Poemul cu latura de 1 metru*, unde starea de „bulimie" circumscrie foarte exact patosul nihilofil al unui scriptor apocaliptic, pentru care schemele devorării dau expresia metaforică a trecerii lumii în textualitate, act reprezentând o „nimicire" în sensul cel mai propriu al termenului, tutelat de figurările antropomorfe ale textului care iau înfățișarea „căpcăunului divin" ce devorează realul: „Am jurat să scriem fiecare același poem. / Eu am lăsat să treacă aproape zece ani. / Și numai noi, dintre toți, am mâncat tot / ții minte, absolut tot, nu am / lăsat nimic, nimic, / sterpi, neroditori, apucați. / Omul cu o mie de dinți de aur în gură ne privea cu dispreț. Dacă-i era foame, / de ce nu-și vindea dinții de aur? / O, cum ne-ar mai duce și astăzi la gură deo- / dat-, dar până și fărâmăturile le-am / strâns și le țin bine închise în minte, / și-acum, după atâția ani, / și nu mă îndur să le înghit, / și țin gura închisă, strâns, să / nu fugă vreo strălucire, să nu / adorm, să nu muște vorbele pe care / mi le spun, și seara nu se mai sfârșește" (*Bulimia*). Nimicul lumii își are corespondentul în nimicul cuvintelor, ce reprezintă corporalitatea lipsită de transcendență, exterioritatea fără interioritate, trecutul fără prezent, proclamându-se ruptura dintre cogitație și discursul care se rostește pe sine, iar vorbirea are acum pentru Bogdan Ghiu dimensiunile unui atavism, reducându-se la un soi de spasm al buzelor și al limbii și transformându-se ea însăși în etalare: „Buzele ascund limba și dinții. / Dinții sunt animalici, limba erotică. / Buzele ascund o fabulă, o capcană / felul cum îmi muște limba vorbind. / Călăii și victima. / Buzele ascund" (*Limba, dinții și buzele*). Deslușim în această valorificare negativă a actului discursiv premisele unui program textualist ce se întemeiază pe refuzul perspectivei logocentrice, care este întotdeauna, așa cum am văzut, din perspectiva lui Derrida, un act de subversiune la adresa paternității și a lui Dumnezeu-Tatăl, ca „garant" al Logosului, suspectând și supraveghind mereu scrierea. Se ajunge astfel nu doar la înlăturarea unei autorități indezirabile, ci, mai mult decât atât, la instaurarea unei domnii a nimicului și a morții, a unei viziuni nihilocentrice, specifică pentru orizontul de existență al apocalipticului. Un nimic și o moarte care capătă, în poemele lui Bogdan Ghiu, aspectul tăcerii legate de figurările golului, fie că este vorba (din perspectiva verbalității) de un „gol" al timpului, fie (din perspectiva scripturalității) de un „gol" al spațiului pe care îl exprimă pagina goală de semn, o pagină ce produce acea teroare

care-i servește ca impuls actului scriptural, definit ca o „umplere de goluri" și ca o expansiune a sinelui ce ia în posesie golul, asumându-și-l, convertindu-l în propria lui substanță: „O pagină albă e o anomalie. Totul trebuie scris căci totul suferă. Simt pagini pe trup pe care n-aș vrea să scriu, să se scrie. Scriu numai și numai ca să ajut pagina albă, deschisă. Îngraș viermele propoziției, formă a viitorului, om nou în rana lumii // Adaos (adică adevăratul sfârșit, căci sfârșitul – s-a dovedit – va fi întotdeauna în plus) / Încerc să fac din gol un gol al meu, o literă" (*Căderea din zbor*). În contact cu golul, cu care comunică prin osmoze și legături simpatetice, sinele va deveni literă, adică semn fără semnificat, corporalitate pură, care vorbește limbajul etalării. El devine astfel un instrument al nimicirii, purtătorul unui patos demonic care urmărește instaurarea golului absolut care (prin materialitatea lui apăsătoare) simulează ființa. Textualizarea nu este însă doar o modalitate de abolire a realului, ci și un act sinucigaș, prin care producătorul de text se metamorfozează în propria lui „umbră", devenind, la rândul său, doar un semn în textura de semne a universului scris și nimicindu-se, laolaltă cu lumea, în mecanica scriiturii: „Cel care a coborât să spună cuvinte văzute de sus, pe când căderea lui mai ocolea cuvântul... Nu te teme! Cuvintele te-au atras și vor ști să te scoată din lume. Ia loc. Ai răbdare și spune-le, ca și cum nici n-ar fi. Spune-le. Lumea lor este pagina, singura terasă, singura suprafață, neacoperită, fără acoperire, a lumii. Nu-ți fie frică. Cuvintele-balustradă sunt roase, căci oamenii numai pe ele le folosesc, numai de ele se țin, adorm cu ele în brațe, visându-le. Hai, trebuie mai întâi să spui toate cuvintele, tuturor. Apoi te vei întoarce. Vei scăpa. Fii cuminte. Fii înțelegător" (*Încercarea de a spune tot adevărul*). Dezarticulare a sinelui, a lumii, dar și dezarticulare / de-semnificare a limbajului, căci saltul dincolo de cuvânt pe care îl implică „metoda" lui Bogdan Ghiu presupune „ruperea" verbului, descompunerea lui în „litere", adică în particule pur corporale, care nu mai semnifică, doar etalează: „La capătul acestor cuvinte nu se mai află nimic, / tăcerea mea plantează litere care să țină nimicul / la marginea lumii. Înțelesul sălbăticit / Pândește cătunul, amenință mahalaua, în bălțile infernale / de cerneală nu calcă nimeni, luna, numai. / se spune ar putea pune un punct de pe altă lume – alb – lumii acesteia. / dar ea / Mai degrabă-i un nasture rupt / de revărsarea nopții decât o pagină rotundă, / așa cum nu folosim noi. / La capătul acestor cuvinte nu se află nimic / iar cuvintele se țin lanț" (*ABCD*). La capătul acestei operații de de-semnificare, etalarea dobândește atributul „obscenității", care e corporalitatea ce nu mai trimite spre nici un semnificat transcendent, „ceea ce este

mai vizibil decât vizibilul", semnul în imanența și în materialitatea lui cea mai abjectă. Iar poezia lui Bogdan Ghiu se va converti acum într-o mărturie despre obscenitatea semnelor, cu care limbajul etalării își atinge momentul de paroxism și devine „nerușinare".

Frenezia textualizantă din *Poemul cu latura de 1 metru* e înlocuită în *Arta consumului* de o melancolie apăsătoare. Cultivând poemul didactic sau gnomic, autorul ambiționează acum să construiască o ontologie a textului, născută din sentimentul rupturii dintre spirit și literă, al precarității ființiale a corporalului, incapabil de a fi altceva decât semn. De aceea în poetizările sale apar frecvent ipostazele omului-text, constituindu-se în arhipelaguri de semne, întemeiate pe tensiunea dintre tăcere și zicere, latență și manifestare: „Uite, pe trupul meu / numai tu ai putea scrie. / Uite, îți dau trupul meu / să scrii pe el. / trupul meu ar putea fi locul tău – / e deja. / Scriu / pentru că n-am putut fi niciodată litera acestui spirit și / pentru că acest spirit (e pe unde- / va !) are nevoie de litere și pentru că literele au spiritele lor / care n-au nevoie de literă. / Scrie-mi pe trup. / Scrie-mi pe trup și citește- / mi. / (Întrebarea De ce scriu poezie ? Este o întrebare scurtă) / Propun, deci, ființa-arhipelag ARHIPELOGOSUL" (*Cum să întinzi mâna*). Această tensiune este prezentă în actul textualizării, întemeiat pe schemele polare ale „venirii" și „așteptării", în jurul cărora se cristalizează o dialectică a prezenței și a absenței, ce-și găsește starea pasageră de echilibru în „prezentul-absent" al textului: „Vino să așteptăm / Te-am așteptat să vii să așteptăm împreună. / Te-ai așteptat să vin ? / Te așteptai să te aștept ? // Am venit să așteptăm. / Pentru că am venit (Pentru că atât de mult / am așteptat să ajungem), / așteptăm. / Plec să aștept. Mă duc să aștept. / Locul de așteptare nu-i niciodată aici. / Așteptarea trebuie căutată neîncetat. / Nu e ușor să aștepți. / Așteptarea e imposibilă. / Nimeni nu poate s-aștepte. / Căutăm așteptarea. / Caut așteptarea. / Și eu mă duc să caut așteptarea / Vrei să așteptăm împreună ?" (*Poeme de așteptare XIII*). Plecând de aici, Bogdan Ghiu va scrie poeme ale latenței, va concepe paradisuri ale inexistenței oglindite în textul privit ca o perpetuă suspensie deasupra realului, ca o „trecere peste" care tinde să se prelungească la infinit: „De ce să mai așteptăm ce n-a fost ? / De ce să continuu să simt că numai ce / n-a mai fost mai poate fi ? / Viitorul n-a fost, viitorul a murit, el era zeul. / S-a întâmplat lângă noi apocalipsa. / Rămân suspendat ! / Ridică piciorul ! / Stai măcar o secundă așa ! / Acesta e primul pas / și este de dans". Poemele din *Arta consumului* sunt astfel cel mai adesea sarabande de aporii textualiste, a căror uscăciune aparentă e compensată de intensitatea actului

reflexiv convertit în trăire, căci gândul devine aici în cele din urmă palpit al țesuturilor, iar viața textului e viață pur și simplu, plasată sub semnul obsesiv al clipei care reprezintă „neantul" dintre trecu și viitor. Ea are ca modalitate de fixare viteza, textul convertindu-se în expresia unui dinamism absolut, iar arta textualizării într-o artă a consumului: „Mai curând un tufiș / decât un luminiș. / Vreau să conduc alaiul până aici, / unde-i clipa. Unde clipa se face mică / și nu mai sperie pe nimeni. Vreau să arăt / O mască cu fața în pământ, / ne putem ascunde în ea fără să / ne ascundem de nimeni. / Aici, unde locul e strâmt, vom încăpea / cu toții mai curând. / Aici, dar nu încă aici, / mai e drum, o secundă, unde locul e mic, / ne vom strecura trupurile în suflet, începând / cu mâinile palide (între cămașă și piele) / și / pe aici ți-e drumul!". Astfel încât timpul textualizării va fi prin excelență prezentul, timp paradoxal, nici vorbă, de vreme ce e lipsit în totalitate de consistență, fiind perceptibil doar ca neant, ca moment de ruptură în succesiunea unei temporalități percepute la rândul ei doar ca metamorfoză. Dar actul scriptural nu stă doar sub semnul lui „acum", ci și sub acela al lui „aici", e contingență pură, trăire îngeresc-animalică a imediatului, ontologia textualistă a lui Bogdan Ghiu luând astfel tot mai mult caracterul unei antimetafizici. Căci ea este o ontologie a semnului, înțeles ca o entitate paradoxală aflată la granița (sau mai exact în zona de impact) dintre ființă și neființă, scriptorul însuși nefiind decât proiecția antropomorfă a propriului său text, cu un statut existențial prin excelență ambiguu: „Aici scriu. Numai aici se poate scrie. Numai aici e scrisul, este scris. // Aici e încă aici. Dar nu va mai fi; / Aici nu va mai fi Aici multă vreme. / Numai scrisul va rămâne aici. / Masca e sub față aici. / Fața privește mereu înainte, în fața / ei, pe când eu privesc în spatele feței. / Nu știu ce am în față. Nu am ajuns la față. / Eu nu am față (privesc fața din spate, / nu am decât viitor, unul singur) nu mai am nici măcar mască! / Eu nu pot scriu / eu. / În spatele / înaintea feței / fără mască. / Să-mi ies în față! / Să ies înaintea feței după care alerg! / Cu chipul veacului, / în chip de secundă. / (Mă aud dintre voi.)" (*Aici. Marele Banal*). Acestei ființe de interregn (care împrumută fizionomia semnului) îi corespunde o vorbire de interregn, întemeiată pe ocultarea sensurilor comune, o vorbire „opacă", definindu-se ca ex-comunicare, ca rostire de nimic, născută din utopia vorbei „care nu poate fi": „Nici vorbă. / Nici nu poate fi vorba. / Nici nu poate fi, vorba. / Vorba, nu poate fi. / Cea care nu poate fi – vorba. / Nici vorbă. / Vorbește (vorbește-i) despre ce nu poate fi de / la început și despre ce nu mai poate / fi. Ce diferență sau dacă. / nici vorbă, hai, nu poate fi. / Nici;

ultima vorbă, cea care / adaugă, adună, strânge / strânge strânge" (*Loc gol 3*). Poemele lui Bogdan Ghiu vor proiecta astfel o fenomenologie a zicerilor și a tăcerilor, a semnelor și a interstițiilor dintre semne, care își găsește, în cele din urmă, analogia în melos, corporalitatea mai grosieră a textului dizolvându-se într-o viziune melodică în centrul căreia locul omului-text a fost luat de omul-orchestră: „În mijlocul instrumentelor, / la instrumente / sunt eu și cânt; / ghitarei îi ciupesc / și îi lovesc corzile, / tobelor le izbesc pielița, / îmi pipăi sufletul în saxofon / și tăcerea în pian (spun). / este lumină, sunt instrumente anume / atent / făcute, / este lumină și se aude foarte bine. / Sunt la tobe, / sunt la chitară, sunt la saxofon, / sunt la pian, / cânt" (*Autostop*).

Despre materialitatea apăsătoare a semnului vorbesc și poemele din volumul *Pantaloni și cămașă*, în care poetul configurează a patologie a textului, care e generată tocmai de hipercorporalitatea cuvântului; litera în exces suprimă golurile, tăcerile, astfel că scrierea / vorbirea își pierde acum caracterul „alveolar", nu mai e o textură de „plinuri" și „goluri", devine obscenă, capătă adică „modul de apariție" al realului, de vreme ce (așa cum ne încredința Baudrillard) dacă „modul de apariție al iluziei este cel al scenei, modul de apariție al realului este cel al obscenului": „Nu mai sunt cuvintele. Nu mai știu să mă retrag. Nu mă mai pricep să inspir tăcerea, să mă umplu de tăcere, să aduc cuvintelor tăcerea și ele – doar atât – să fie. Nu mai aduc tăcerea, sunt departe de cuvintele cărora le-o procuram (ca un burete îmbibat, sau ca oricare alt lucru), de cuvinte. Căram tăcerea, le-o duceam cuvintelor, retrăgându-mă, bătând în retragere, dând înapoi. Mi-a pierit entuziasmul acestui comerț, al acestei mici operațiuni" (*Răspunsul în oraș și răsăritul lumii*). Obscenitatea scrierii va duce astfel la suprimarea „comerțului", a „schimbului", ceea ce înseamnă, în limbajul teoreticienilor de la *Tel Quel*, că, odată cu ocultarea valorii de schimb a limbajului este relevată dimensiunea lui, ascunsă până atunci, de producție. Dar mai înseamnă și asumarea textualizării ca „destin", întrucât (arăta tot Jean Baudrillard) „acolo unde schimbul nu mai este posibil apare situația de destin", o asumare ce presupune conștiința dependenței față de „ilimitatul" textului, pe care în paginile anterioare o numeam „obsesie textuală". Iar scriptorul devine astfel un simplu instrument al limbajului căruia îi face pertinentă productivitatea și care, la rândul său, „îl lucrează" și „îl destramă", trecându-se astfel din regimul semnificării în cel al semnificanței: „Cuvintele sunt cuvinte, nu mai devin nimic, nu mi umblă, nu mai trec. Am încetat să exist. Nu pot nici măcar să mai plâng, nu am de ce mă plânge, n-am murit, n-am dispărut – nu mai sunt. Nu mă mai nasc, nu

mai apar în mărunta mea îndeletnicire, să aud deodată cuvintele în spatele meu...". Textualizarea devine în felul acesta prin excelență o „facere", un act pur, o „autoproducție" a textului care nu dezvăluie decât nelimitatele capacități productive ale limbajului, implicând însă acțiunea „operatorului textual" care catalizează aceste capacități, face inteligibilă inepuizabila energie germinativă a cuvintelor, ridicând-o la cote superlative: „Cuvintele sunt, dar nimeni – eu – nu face, nu le mai face tăcere. Atâta tot. Dacă spun, acum, asta e pentru că, într-un fel, încerc, am ideea nebună să încerc să le scriu cuvintelor, să scriu în întâmpinarea cuvintelor. (...) Și ce cuvinte, ce facere a cuvintelor, ce aducere la cuvinte, la cuvânt! Acțiunile!" Dar productivitatea fără sfârșit a limbajului ajunge să dea naștere unui sentiment de anxietate și, din momentul acesta, ontologia textuală a lui Bogdan Ghiu se transformă într-o patologie, surprinzând, din perspectiva unei conștiințe apocaliptice, tendința cuvântului de a invada lumea, de a devora (prin excesul sau de realitate) realitatea, în virtutea unui joc plin de stranietate al substituțiilor, pe parcursul căruia semnul devine obiect, iar obiectul se convertește în semn. Căci semnul lingvistic e acum „canceros", se revoltă împotriva limbajului înțeles ca structură, așa cum celula bolnavă se revoltă împotriva organismului, iar poemul nu mai face decât să transcrie angoasa pe care producătorul de text o resimte în fața acestei stranii vitalități a semnului care metastaziază, în timp ce creația devine destrucție, deoarece creatorul nu mai poate stopa „cancerul semnelor": „Creatorul trebuie avertizat să-nceteze / creația! Să se oprească odată! / Creatorul trebuie oprit, altfel distruge / totul. / Ne zboară carnea de pe oasele / în plină creștere, și noi suntem / fericiți. / Ne fug sufletele – să se salveze – / precum cuvintele, și ne lasă în urmă. Ah, / cohorte de îngeri speriați / cântă imne salvatorului / care îi dă afară din lume, / umple lumea. / Ah, ce fericiți suntem noi, mereu mai / mari, mai puternici, mai singuri. / ne dă lumea afară din lume / și noi mulțumim, / creația impune salvarea. / Taci, creatorule, oprește industria vorbelor tale. / Încetează zidirea" (*Prin patria oglinzii. 3*). Privită ca o „trecere prin oglindă" (și știm deja de la Marin Mincu că a fi oglindit e totuna cu a fi mort), producția textuală e o apocalipsă, o trecere permanentă a vieții în moarte, iar creatorul e nimicit acum de propria lui creație, de propria lui creatură, în care se oglindește și care îl oglindește, într-o mișcare care e simultan vertiginoasă și stereotipă, mișcare „de rotație" a textului însuși care își actualizează la nesfârșit, ca o uriașă mașinărie, sensurile latente: „Stăpâne, n-am să te dezgrop. Stăpâne, mă auzi? Sunt cu spatele. Nu tu. Eu sunt cu spatele. Cu spatele făcut oglindă. / Oglinda cu care

am să te sufoc, oglinda ultimei tale răsuflări aburindu-ți privirea. / Aduc realismul, oglinda în care îți ascunzi privirea în nori pe când te sufoci. Suflul, singurul val. / E limpede ? Numai mortul se oglindește. / Vertiginos (se apropie oglinda de față) întotdeauna. / vertiginos se apropie oglinda de față. / Nu cade, se apropie infinit, te sufoci cu infinitul. / Sufocare infinită. / A te sufoca cu oglinda. Sufocat cu oglinda" (*Prin patria oglinzii. 14*). Rezultat al „trecerii prin oglindă", realitatea și reflexul ei scris, viața și moartea s-au fantomatizat deopotrivă, au ca numitor comun semnul, un neant al semnelor, iluzia e acum realitatea și realitatea iluzie, textul e lume și lumea e text. Se ajunge astfel la un „extaz" al textului (devenit supratext, în care realitatea și scripturalitatea se resorb deopotrivă), dacă vom numi „extaz" (odată cu autorul *Strategiilor fatale*) acea „calitate a oricărui corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în forma sa vidă și pură", ceea ce împinge textualismul acțional al lui Bogdan Ghiu până la ultimele lui consecințe.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

Cuprins

Argument 7

CÂTEVA REPERE TEORETICE 9
În jurul noțiunii de experimentalism 9
Categoriile ideologice ale experimentalismului 15
Nihilocentrismul 15
Gândirea slabă. Ontologia mortalității 20
Teroarea somaticului 23
Omul amputat. Starea de cvasi 26
Categoriile estetice ale experimentalismului 31
Extazul schimbării : hipermodernitatea 31
Poetica jocului 33
De la simbol la semn. Textul 37
Literatura „cu riscuri" (cvasiliteratura) 42

UN EXPERIMENTALISM ROMÂNESC 45

DIRECȚII ȘI LINII DE EVOLUȚIE 67
Poezia obiectelor. Epicul 67
Onirism și vizionarism 69
Tentația deriziunii 70
Poezia confesivă 71
Poezia de limbaj. Textualismul 72

ÎNCEPUTURILE EXPERIMENTALISMULUI (1965–1980) 75
Strălucirea și suferințele modernismului.
Un antropocentrism disperat 75
Nichita Stănescu
Explorarea circumferinței. Poezia obiectelor 85
George Almosnino, Vasile Petre Fati, Constantin Abăluță

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Eposul citadin 93
Mircea Ivănescu
Oniriștii 102
Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea
Lirica vizionară 124
Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi
Tentația deriziunii 137
Emil Brumaru, Petre Stoica, Vintilă Ivănceanu
Confesivii 151
Angela Marinescu, Nora Iuga
Poezia de limbaj 169
Șerban Foarță
Textualiștii 173
Marin Mincu

OPTZECISMUL (1980–1990) 183
Textualism sau postmodernism ? 183
Poeții cotidianului 191
Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei,
Alexandru Mușina, Romulus Bucur
Lirica vizionară și metafizică 211
Liviu Ioan Stoiciu, Ion Mureșan, Nichita Danilov, Viorel Mureșan
Lirica autoscopică 225
Mariana Marin, Aurel Dumitrașcu, Marta Petreu, Ioan Moldovan
Comedia limbajului și drama semnificării 237
Ion Stratan, Ioan Flora, Petru Romoșan, Aurel Pantea, Matei Vișniec
Textualismul acțional 260
Bogdan Ghiu

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lucrarea de față pleacă de la ideea că, odată cu sfârșitul anilor '60 / începutul anilor '70, se configurează, în context românesc, o mișcare poetică cu caracter experimentalist, care se îndepărtează de paradigmele modernismului, urmând modelul avangardelor interbelice. Principiul fundamental al unei asemenea poezii trebuie căutat în pragmatica științei contemporane, căci ea presupune elaborarea unor „axiomatici" (concretizate în abordări teoretice, programe și manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mișcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa „axiomatică" în calitate de diferență, de „paralogie", extinzându-i limitele, dar și problematizând-o, printr-un demers care e constructiv și deconstructiv totodată, contestatar și autocontestatar în același timp.

recomandare
OBSERVATOR CULTURAL

www.cdpl.ro | editura@cdpl.ro

ISBN vol.I-II 978-606-8342-21-4
ISBN 978-606-8342-22-1 2.37 lei
9 786068 342221

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY